

BIBLIOTHÈQUE DES ÉCOLES FRANÇAISES D'ATHÈNES ET DE ROME
PUBLIÉE
SOUS LES AUSPICES DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE

FASCICULE CENT NEUVIÈME

RECHERCHES
SUR
L'ICONOGRAPHIE DE L'ÉVANGILE
AUX XIVe, XVe ET XVIe SIÈCLES

D'APRÈS LES MONUMENTS DE MISTRA, DE LA MACÉDOINE
ET DU MONT-ATHOS

PAR

GABRIEL MILLET

DIRECTEUR D'ÉTUDES A L'ÉCOLE DES HAUTES-ÉTUDES

DESSINS DE SOPHIE MILLET

670 GRAVURES DANS LE TEXTE ET HORS TEXTE

PARIS
FONTEMOING ET Cie, ÉDITEURS
(E. DE BOCCARD, Succr)
4, RUE LE GOFF, 4

1916

A M. TH. HOMOLLE

Hommage de reconnaissance et de respectueuse affection.

INTRODUCTION

Le titre de la présente étude causera peut-être quelque déception aux confrères et aux amis qui ont bien voulu s'intéresser aux *Monuments byzantins de Mistra*, qui en attendent le commentaire. Nous ne pouvions éclaircir les questions importantes qui se posent à propos de ces peintures remarquables, sans étendre nos recherches aux divers domaines où l'art a fleuri vers le même temps. Et, puisque d'autres ont déjà répondu, qu'ils ont prétendu rattacher la « Renaissance byzantine », les uns, à de vieux modèles syriens, les autres, à l'influence de l'Italie, nous devions remonter aux origines et suivre en Occident la trace des motifs orientaux, qui paraissent renaître au XIVe siècle. Mais cette étude systématique ne s'adaptait pas au cadre des *Monuments byzantins de Mistra :* elle le dépassait sans le remplir, elle exigeait des développements trop étendus, pour pouvoir comprendre tous les thèmes que l'on y rencontre. Aussi, tout en réservant bien des parties de notre travail qui étaient prêtes, nous en avons détaché celle-ci, pour en former un livre distinct, que l'on voudra bien accueillir avec indulgence, en attendant celui qui était promis.

Nous avons dû pousser très loin nos recherches, car, pour établir nos conclusions, une base sûre nous manquait. Assurément, l'iconographie ne peut passer pour un domaine inexploré et nous risquerions de lasser le lecteur, si nous tentions d'énumérer tous les érudits qui nous ont donné d'utiles analyses. Mais nous ne trouvons dans leurs œuvres que des études partielles. Le travail complet de Pokrovskij laisse bien loin après lui l'essai rudimentaire de Rohault de Fleury. Nous ne

saurions trop louer ce magnifique effort, trop remercier l'auteur du service qu'il a rendu à la science, en dressant cet excellent inventaire des monuments publiés et inédits. Mais il a dressé un inventaire plutôt qu'il n'a composé une histoire. Il a décrit les matériaux, images ou textes, et les a classés d'après leur caractère extérieur. Il a établi ses catégories d'après la technique : mosaïques, fresques, miniatures, arts mineurs. Il nous a laissé le soin de discerner les signes d'une parenté plus intime, de pénétrer plus avant.

Nous pouvions tenter ce travail délicat, car d'heureuses circonstances ont réuni entre nos mains beaucoup d'inédit.

Pendant notre séjour à l'École d'Athènes, et, plus tard, au cours de nos missions, nous avons étudié et relevé, en dehors de Daphni et de Mistra, un grand nombre de miniatures, de mosaïques ou de peintures, en Grèce, à Trébizonde, au Mont-Athos, en Macédoine, en Serbie et en Italie. Les 2.000 clichés de la Collection des Hautes-Études sont en grande partie l'œuvre de nos mains. Il n'est pas superflu de rappeler que nous avons ainsi livré le travail de notre jeunesse, alors que nous étions libres de le garder prudemment, comme d'autres, pour nous en servir à notre heure. En laissant publier sans réserve ces documents recueillis par nous au prix de bien des fatigues, nous avons peut-être fait tort au présent volume, qui les explique, nous lui avons ôté, sur certains points, l'attrait de la nouveauté.

A vrai dire, ce sacrifice a trouvé ailleurs sa récompense. Rien ne pouvait nous toucher plus vivement que la généreuse confiance des confrères qui nous ont communiqué, à leur tour, leurs documents inédits, quelques-uns au moment où ils en préparaient la publication. MM. Hengstenberg et Paul Marc ont mis une grâce exquise à nous offrir la primeur de ces précieuses miniatures de Patmos, une de leurs plus jolies découvertes. Nous devons aussi à beaucoup de connaître ou de mieux connaître, ne fût-ce que par quelques détails, certains groupes fort importants de monuments : à M. Bagge, les

icones ; à MM. Kondakov, Paul Marc et Lampakis, le Mont-Athos ; à M. Uspenskij, la Macédoine ; à M. Petković, la Serbie ; à MM. Brajlovskij, Ajnalov et Anisimov, Neredici, Volotovo ou Novgorod ; à M. Poulitsas, Géraki ; à MM. de Nicola et Perkins, les peintures siennoises ; à M. Schmidt, Chios ; à M. Mendel, les sculptures du Musée ottoman ; à M. Clédat, Baouît ; à la Société orthodoxe palestinienne, les miniatures et les trésors de Jérusalem ; surtout à MM. Baumstark et Macler, les miniatures syriennes ou arméniennes de Jérusalem, d'Etchmiadzin, de Paris et d'autres bibliothèques d'Europe ; à MM. Boinet et Haseloff, celles de l'époque carolingienne et ottonienne, la bible de Farfa, les livres de chœur de Bologne. Envers tous, nous nous sentons également obligés de leur concours courtois ou amical. Mais, si nous considérons l'importance des documents, il est clair que notre reconnaissance ira surtout au R. P. de Jerphanion, dont le courage et l'habileté ont mis au jour l'incomparable trésor des chapelles souterraines de la Cappadoce.

Chacun devine, — et les étrangers les premiers, — combien ce livre doit à la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie. Nous y avons trouvé des livres et surtout une admirable collection de photographies, exécutées à notre prière, à la Nationale et dans les principales bibliothèques d'Europe. On les verra indiquées plus loin et nous en publierons avant peu le catalogue détaillé. On comprendra qu'un tel concours donnait à notre étude une base large et sûre, puisqu'il mettait entre nos mains la plupart des miniatures importantes qu'il était possible d'atteindre aisément.

Assurément, nous n'avons pas épuisé les matériaux et nous ne pouvions y prétendre. Le titre même de notre livre en détermine l'objet et les limites. Si, pour comprendre notre XIVe siècle byzantin, nous avons cru devoir remonter aux origines et suivre, à travers les siècles, les thèmes iconographiques émigrant vers l'Occident, si nous nous sommes aventurés, non sans appréhension, dans ce vaste domaine, qui nous est moins familier, on voudra bien nous pardonner les la-

cunes ou les erreurs inévitables, en se rappelant que Mistra fut le noyau de notre œuvre.

A Mistra, tous les monuments ont été relevés : notre long effort a réellement épuisé la matière. A Trébizonde, nous croyons aussi tout connaître. Au Mont-Athos, il nous a fallu, faute de temps, renoncer à quelques églises, sans laisser pourtant rien échapper d'essentiel. Nous avons étudié Lavra de très près. Mais l'appui bienveillant et éclairé que daigna nous accorder le patriarche Joachim, alors retiré à Milopotamo, l'amitié du regretté Père Chrysostome ne réussirent pas à vaincre les préventions d'Alexandre Lauriotès, qui nous fit refuser l'autorisation de photographier dans le catholicon et les chapelles. En Serbie, en Vieille Serbie et en Macédoine, la richesse des matériaux, surtout des matériaux iconographiques, dépasse infiniment ce que nous apprennent les études ou les volumes de Miljukov, Kondakov, Pokryškin et Petković. Miljukov seul nous avait frayé la voie, lorsque nous parcourûmes cette terre féconde, au printemps de 1906. La collaboration infatigable de Mme Sophie Millet nous a permis de tirer beaucoup de ce trop court voyage, assez pour définir avec précision le caractère de cette iconographie originale, trop peu pour faire bien connaître les ressources merveilleuses de cette grande école d'art. Nous espérons un jour y réussir.

Cette mission heureuse nous laissa pourtant un regret : celui d'avoir manqué, faute de temps et de ressources, la Crète, qui entrait dans notre programme. M. Gerola nous avait fort obligeamment tracé notre itinéraire. Les faits exposés dans son livre, ses observations judicieuses, les quelques photographies qu'il a bien voulu nous communiquer et nous autoriser à reproduire nous apprenaient beaucoup, mais ne pouvaient suffire à l'étude minutieuse qui fait l'objet du présent travail. Si nous avions pu entreprendre un nouveau voyage, explorer ces innombrables peintures du XIVe siècle, la plupart datées par des inscriptions, nous y aurions trouvé la solution d'un des problèmes discutés dans ce livre.

D'autres domaines nous échappent encore. L'Épire reste une terre vierge, la Moldovalachie est à peine effleurée. La Russie, qui paraît toucher de si près à l'art de Mistra, commence maintenant à nous découvrir ses précieuses fresques de Novgorod et les icones de ses vieux maîtres.

Aussi bien, ne trouvera-t-on pas dans ce livre un répertoire complet de l'iconographie évangélique, même au XIVe siècle. Une telle œuvre excédait nos forces. Nous avons dû limiter à la fois nos recherches et notre programme, nous borner à dégager quelques directions essentielles, à éclaircir, dans la mesure où le permettaient nos informations, le mystère qui enveloppe encore cette époque féconde. Aussi, n'apportons-nous point ce travail exhaustif, ce petit chef-d'œuvre de logique et d'harmonie dont nous rêvions autrefois, lorsque nous écoutions, à la Sorbonne, les leçons de nos maîtres. En fait, nous accomplissons un acte. Pendant que notre pensée se meut vers un horizon chaque jour plus large, nous l'arrêtons un instant, avec l'espoir de reprendre ensuite plus allègrement notre marche.

Notre livre comprend trois parties : les cycles, les thèmes et les écoles. Les deux premières préparent la troisième. Déjà, en essayant de définir les principes qui règlent le choix des sujets dans les manuscrits ou dans les églises, nous distinguons Byzance de l'Orient, l'école macédonienne de l'école crétoise. Certains liturgistes du XIe siècle nous font prévoir les longs récits où se complaisent les artistes du XIVe. Les thèmes surtout nous montraient les limites exactes de ces domaines. Nous aurions voulu les traiter tous, au moins tous ceux qui se rencontrent à Mistra. Mais il fallait alléger un volume déjà trop lourd, écarter tels sujets moins importants ou moins significatifs, par exemple la Présentation et l'Incrédulité de Thomas, d'autres encore, tels que les Limbes, l'Ascension, la Pentecôte, le Jugement dernier, plus considérables, mais étrangers au récit même des quatre évangiles. En revanche, nous avions d'abord retenu tous les miracles représentés dans les deux

nefs de la Métropole, à Mistra. Mais, après avoir composé ces chapitres, nous avons dû encore les sacrifier et les réserver pour un autre volume, nous contentant d'en extraire les arguments utiles à notre conclusion et d'en faire état dans notre étude sur les écoles (livre IV).

Notre programme, ainsi limité, restait encore assez vaste pour nous obliger à simplifier nos méthodes, à étudier l'iconographie en faisant abstraction du style. Nous ne pouvions entreprendre la double tâche que vient de s'imposer Kondakov, dans le premier volume de son grand ouvrage sur l'Iconographie de la Mère de Dieu [1]. Le maître ne saurait se contenter de l'exposé sec et abstrait que nous donnent, le plus souvent, les historiens de l'art, en s'attachant uniquement à l'évolution des formes artistiques. Il veut surtout atteindre le contenu concret que représentent les types iconographiques. La forme et le contenu lui paraissent nécessaires pour caractériser une époque. Mais il reconnaît que ces deux éléments ne suivent point une évolution strictement parallèle. Ne sommes-nous point en droit de les séparer, d'isoler l'iconographie, comme on isole la langue pour en mieux saisir le mécanisme et les lois. L'iconographie n'est-elle pas une langue? Les anciens théologiens l'assuraient volontiers, non sans raison. N'offre-t-elle pas tous les caractères de ces œuvres impersonnelles où les sociologues savent découvrir le travail collectif d'une société ? La forme est affaire de métier et n'intéresse que le praticien ; la composition est affaire de conscience et touche le peuple [2]. Aussi, le type éprouvé par l'Église, aimé des fidèles, passera d'un atelier à l'autre, d'une région à l'autre, des Grecs aux Latins : il demeurera sous des formes étrangères.

Si l'iconographie est une langue, elle fournira à l'historien les lumières qu'il demande à la science des langues. Il discer-

1. Kondakov, *Ikonografija Bogomateri*, t. I (1914), p 6.

2. Voyez la décision du septième concile dans Bayet, *Recherches*, p. 135; Michel, *Hist. de l'Art*, t.I, p. 595 ; Diehl, *Manuel*, p. 381, etc.

nera les dialectes, il découvrira que chaque région, parfois chaque bourgade, a ses types, que ceux de Géraki ou de Chrysapha n'ont point tous passé l'Eurotas, pour gravir les rampes de Mistra. Et, parmi ces dialectes, il en distinguera que leur mérite propre ou les forces de l'histoire ont emporté hors de leurs frontières, parfois fort loin de leur berceau. Ces conquêtes ou ces migrations les mettront sur la trace de ces forces, qui souvent lui échappent.

Il n'est point superflu de rappeler ces notions si simples, lorsque l'on entend dire volontiers que l'art byzantin fut uniforme et immuable. Le simple contact des faits dissipe un tel préjugé. Miss Bell eut un jour l'agréable surprise de découvrir, parmi les églises d'Anatolie, une infinité de types locaux. Le même plaisir nous attendait en Grèce [1]. Pourquoi les images n'offriraient-elles point la même diversité que les édifices, pourquoi ne sentiraient-elles pas aussi le terroir? C'est ce que notre livre réussira peut-être à montrer.

Tâche plus difficile, car les monuments figurés dont nous disposons n'ont point l'immobilité de la pierre. La plupart, sur un feuillet de parchemin, sur une lame d'or ou sur une mince plaque d'ivoire, ont émigré sans conserver aucun souvenir de leur origine. D'ailleurs, les rares qui soient restés fixés au sol ne nous livrent pas toujours le secret de leur âge. Et, parmi ces épaves d'un passé éprouvé plus que tout autre par les rigueurs de l'histoire, notre science n'a pas encore mis beaucoup d'ordre. Aussi voudra-t-on peut-être nous taxer de témérité. Nous espérons pourtant trouver quelque encouragement, en entendant tels de nos confrères nous assurer que l'iconographie ne se meut point entre des dates précises, qu'un type ne nous révèle pas une date, qu'une date, conservée par hasard, peut nous tromper sur l'âge d'un type [2], en un mot, qu'en un tel sujet l'en-

1. Voyez notre *École grecque dans l'architecture byzantine.*

2. Schmidt, *Mozaiki prep. Luki*, p. 18 ; Baumstark, *Oriens christianus*, N.S , t. III, 1913, p. 125.

chaînement logique, bien souvent, importe plus que la chronologie. Quant aux questions de provenance, nous essaierons justement de les résoudre, au moins partiellement, par nos analyses iconographiques ; et, si nos inductions parfois laissent place à quelque doute, elles auront pu éclairer celui qui viendra ensuite, en s'aidant d'autres données, les corroborer ou les rectifier.

Nous aurons peut-être éclairci, nous aurons en tout cas posé en termes plus précis, certaines questions qui préoccupent aujourd'hui les historiens de l'art.

Orient ou Byzance ?

On sait jusqu'où Strzygowski, se dépassant lui-même [1], a voulu nous conduire, il y a quelques années, en commentant le psautier serbe de Munich [2]. En Orient, nous disait-il, est né l'art chrétien, d'abord l'art primitif, purement hellénistique, puis, après Constantin, l'art nouveau, qui, « dans les figures, conserve la forme hellénistique, mais s'inspire de l'esprit oriental, et, dans le décor, est déjà en grande partie persan », qui part de Jérusalem, de la Syrie, de la Mésopotamie, de la Cappadoce et trouve son principal appui dans les monastères. Rome a absorbé le premier ; Byzance, le second. On peut bien parler d'art romain ou d'art byzantin pour déterminer une époque, mais on se trompe, lorsqu'on prétend désigner par ces mots un art d'empire, issu de la capitale et exerçant partout son action. En face du centre artistique que forme Constantinople, autour d'elle, se dressera une puissance indépendante, qui, pendant tout le Moyen Age, a maintenu la vieille tradition de l'Orient et lui a tracé des voies multiples : c'est la vie spirituelle et artistique des moines.

Une telle théorie, refusant hardiment à la cité impériale le

1. Voy. *Hellas in des Orients Umarmung*, 1912, p. 16, cité par Diehl, *Manuel*, p. 19.

2. *Serb. Psalter*, p. 87-89.

rôle créateur que l'histoire même paraît lui assigner [1], comportait « une part trop considérable d'hypothèse » pour pouvoir obtenir une adhésion sans réserve [2]. Observons pourtant que l'histoire ne plaide point seulement en faveur de Constantinople. Elle nous apprend qu'au VIIe siècle les Arabes ont arraché à sa domination ou à ses convoitises et réuni dans un vaste empire la plupart des Chrétiens d'Asie, non seulement les Syriens et les Arméniens, hérétiques ou schismatiques, mais aussi les Grecs orthodoxes de Palestine, qu'ils n'ont point arrêté parmi eux cette activité de l'esprit dont témoignent, aux siècles précédents, les discussions sur le dogme. Les Syriens, qui parlent désormais la langue des vainqueurs, continueront pourtant, jusqu'à la conquête mongole (1258), à écrire l'araméen mésopotamien, parfois non sans mérite, par exemple, lorsque, au IXe siècle, encouragés par les califes, ils traduisent ou rééditent les grands médecins grecs. Et, dans cette Palestine qui avait alimenté leur pensée [3], les disciples de saint Euthyme, de saint Théodose, de saint Sabbas, vont jouer un certain temps les premiers rôles. Au VIIIe siècle, avec Jean Damascène et Cosmas de Majuma, ils savent maintenir « les traditions de Grégoire de Nazianze et de Jean Chrysostome » [4], ils fournissent à l'Église de Constantinople non seulement sa doctrine, mais encore sa poésie liturgique et sa musique sacrée, sans compter les règles monastiques et certaines pratiques rituelles [5]. Enfin, en deçà des frontières, les grands seigneurs d'Anatolie, qui brisent l'élan des Arabes, se laissent pourtant séduire par leurs idées, tolèrent l'hérésie des Pauliciens et portent au pouvoir les doctrines des Iconoclastes [6]. Ainsi, les deux partis qui se dis-

1. Millet, *Art byz.*, I, p. 129; Heisenberg, *Apostelkirche*, p. 269 sq. ; Diehl, *Manuel*, p. 19 ; Bertaux, *Journal des Savants*, 1911, 172-175, 304 sq. ; Dalton, *Byz. art*, p. 9, 183.

2. Diehl, *op. l.*, p. 50.

3. Rubens Duval, *La littérature syriaque*, Paris, 1899, p. 13.

4. C. Hesseling, *Essai sur la civilisation byzantine*, Paris, 1907, p. 201.

5. Baumstark, *Byz. Zeits.*, t. XVI, 1907, p. 658.

6. Hesseling, *op. l.*, p. 159.

putent l'empire reçoivent l'un et l'autre, par des voies diverses, l'inspiration de l'Asie. Puis, lorsque cette lutte prend fin, que la culture byzantine se dégage, on la voit reposer sur une « couche syrienne plus large », qui s'étend, tout autour de Constantinople, sur des régions où, plus tard, l'influence de la capitale ne pourra pas pénétrer [1].

En effet, si nous consultons maintenant les images, elles nous apprennent que ces Chrétiens d'Orient conservent pieusement les types les plus anciens, les Syriens et les Coptes, au XIIe siècle, dans l'Addit. 7169 ou le Copte 13, les Arméniens, en 1594 et 1615, dans les manuscrits Gabbay et de Morgan. Une tradition tenace résistera aux innovations byzantines, et cette tradition fait sentir sa puissance dans les limites même de l'empire, en particulier en Cappadoce, puis, chez les nouveaux venus, les Slaves, qu'elle peut atteindre par l'Est. Les observations du R. P. de Jerphanion ont montré qu'elle n'a pas toujours produit un art populaire, qu'elle n'a pas guidé seulement de médiocres copistes [2]. Certaines chapelles archaïques, en particulier l'importante église de Hemsbey-Klissé (Q̲e̲le̲djlar), portent l'empreinte d'un réalisme vigoureux et expressif, et nous retrouverons aussi, plus tard, dans le Copte 13, sous des dehors un peu frustes, un sens très juste des mouvements naturels et passionnés.

De cette tradition toujours vivante, nos études iconographiques suivent partout la trace. Que l'on veuille bien écarter le nom trompeur de « capitale de l'art » [3] et chercher en Orient, chercher dans les provinces byzantines ces écoles locales dont l'Occident fourmille, et l'on verra la plus brillante et, peut-être, au moins au Xe siècle, la plus originale, fleurir autour du Bosphore, dans un domaine déterminé. Soutenue par le pouvoir, elle pourra, selon les circonstances et les époques, travailler hors de ses propres limites. Mais, que ses architectes aient

1. Baumstark, *op. l.*, p. 659.

2. Voyez son *Rapport sur une mission d'études en Cappadoce*, dans le *Bulletin de la Société française des fouilles archéologiques*, 1913.

3. Bertaux, *Journal des Savants*, 1911, p. 308.

parfois porté au loin ses méthodes, peu nous importe, si leur exemple n'a point altéré la tradition indigène ou ne l'a touchée qu'à la surface [1]. L'expansion de son iconographie rencontrera les mêmes résistances. A la fin du xe siècle, lorsque Nicéphore Phocas, Jean Zimiscès et Basile II portent la puissance de l'empire jusqu'à l'Euphrate et étendent leur suzeraineté jusqu'au lac de Van et à Ani, au moment où, dans leur littérature, les Syriens nous laissent apercevoir les progrès de leur décadence, les types byzantins pénètrent en Cappadoce et même, plus tard, en Arménie et en Mésopotamie, mais sans évincer tout à fait l'ancienne tradition, qui s'affirme toujours par quelque trait ineffaçable [2].

On voudra sans doute nous demander d'où proviennent ces « types byzantins ». Nous ne pourrons pas toujours prouver que Constantinople les a vraiment créés. Mais ils se font reconnaître à un signe très sûr : certains détails, ou même, le caractère de la composition, rappellent la manière hellénistique. Lorsque nous voyons les artistes de la cité impériale éclairés par la culture classique, qui va grandissant de Photius à Psellos et de Psellos aux humanistes des Paléologues, si nous admettons que cette école privilégiée a conservé de tous temps, qu'elle ait alors restauré, mieux que tout autre, les formes de l'art antique [3], si nous lui reconnaissons le mérite éminent d'avoir

1. Millet, *École grecque*, passim. Diehl, *Manuel*, p. 169-170, observe qu'au temps de Justinien, en Asie, les églises construites selon les types constantinopolitains, telles que Kasr ibn Wardan, restent isolées.

2. Voyez Millet, *Comptes rendus de l'Acad. des Inscr.*, 1912, p. 326 sq. Le même fait se produit dans le domaine de la liturgie. Jusqu'à la fin du xe siècle, le typicon du Saint-Sépulcre régla les cérémonies des Géorgiens. A ce moment, l'Athos les attire et saint Euthyme (+ 1028), higoumène du monastère des Ibériens (Iviron), traduit le typicon de Sainte-Sophie. Ainsi, Constantinople supplante Jérusalem, mais l'usage palestinien a laissé des traces de son influence dans les monuments postérieurs. Voyez Dmitrievskij, *Soobščenija imp. pravolsl. palestinskago Obščestva*, t. XXIV, 1914, p. 40, d'après Kekelidze, *Jerusalimskij kanonar VII v.*, Tiflis, 1912. Voy. aussi Salaville, *Échos d'Orient*, t. XVII, 1914, p. 110.

3. Voyez Millet, *Daphni*, passim, *Art byz.*, I, p. 281 sq. ; Diehl, *Manuel*, p. 125, 133, 373, 382 ; Dalton, *Byz. art*, p. 27.

transmis à la Renaissance la tradition du style, nous pourrons lui faire honneur des motifs iconographiques où s'exprime ce sentiment de réserve, d'élégance et de noblesse. Les monastères palestiniens ont pu lui communiquer parfois les modèles hellénistiques ; mais elle a su les faire siens, leur donner une sorte de consécration.

Le rôle de Constantinople se dessinera plus nettement encore à nos yeux, si, laissant les types, nous fouillons le sol même où ces types ont puisé leur sève, pour en exhumer les vestiges de ces cycles étendus, de ces récits en images, dont les docteurs du ve et du vi^e^ siècle prétendaient tirer le plus efficace de leurs enseignements. Nous voyons alors, sous le règne de Justinien, deux rédactions en présence : à Saint-Serge de Gaza, Antioche ; aux Saints-Apôtres, Constantinople. Et, ces deux traditions opposées, nous les suivons à travers les âges, jusques au xive siècle.

Ces investigations mettront entre nos mains un criterium très sûr pour discerner les influences. Ainsi, nous reconnaîtrons en Occident, le plus souvent, les types syriens, la rédaction d'Antioche, et, lorsque le xive siècle nous paraîtra vouloir enrichir et même rajeunir la tradition byzantine du xie et du xiie, en interprétant de vieux modèles, nous nous demanderons s'il a reçu les motifs syriens par l'Orient ou par l'Italie, s'il a retrouvé le cycle narratif sur les bords du Bosphore ou en Palestine.

*
* *

Il nous a suffi d'indiquer nos sources, pour reconnaître toute l'étendue de nos obligations. Les uns, — nous les avons nommés, — nous ont confié leurs documents, d'autres, Mme la Princesse Tenišev, Mgr Biasotti, le R. P. Louis Mariès, M. le comte Gnoli, MM. Anisimov, Baumstark, Canet, Chamonard, Dalton, Gonse, René Jean, Kulakovskij, Lichačev, Maclair, Mon-

neret de Villard, de Nicola, Perdrizet, Petković, Tafrali, G. Weil, Wiet, O. Wulff, ont aidé nos propres recherches de leur sollicitude ou de leur science. Nous remercions, avec eux, les conservateurs des bibliothèques et des musées, où nous avons examiné ou photographié des miniatures ou des peintures. Nous remercions M. Diehl de ses bienveillants conseils, dont notre travail a heureusement profité.

Si nous remuons nos plus vieux souvenirs, nous retrouvons les impressions ineffaçables de ce magnifique voyage de 1906 à travers la Serbie, la Vieille Serbie, la Macédoine et la Grèce, où il nous fut donné de connaître la noblesse de l'hospitalité orientale, chez les fonctionnaires, les évêques, les moines, les notables et les simples paysans, où l'appui d'hommes éminents, tels que Hilmi Pacha, MM. Vesnitch, Steeg, Cavvadias, de nos représentants M. le comte d'Ormesson, MM. Krajewski et Dobrowolski, de mon collègue et ami Albert Malet, nous valut partout l'accueil le plus honorable. Et lorsque, pour écrire ce livre, nous compulsons nos premiers carnets de voyage, nous sentons, presque à chaque page, ce que nous devons à l'Académie des Inscriptions, à un chef comme M. Liard, à des maîtres tels que MM. Lavisse, Bayet, Schlumberger, nous sentons les liens très chers qui nous unissent à l'École d'Athènes et à ses directeurs, à M. Fougères, à M. Holleaux, à M. Homolle, qui nous y reçut, qui sut nous la rendre charmante et bienfaisante, dont la haute pensée nous guida vers les études byzantines, dont les conseils et l'amitié nous ont toujours éclairé et soutenu, et qui a bien voulu nous laisser inscrire son nom respecté sur la première page de ce livre.

Si nos 670 figures, la plupart inédites, permettent de suivre sans peine tous les développements, il en faut louer le talent et le dévouement de Mme Sophie Millet, la belle hardiesse de notre éditeur, M. de Boccard, il en faut remercier l'École d'Athènes et la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie. L'École d'Athènes nous a aidé d'une très large souscription et M. Doucet, ayant mis entre nos mains de si précieux documents, a

voulu qu'ils pussent passer sous les yeux du lecteur en plus grand nombre encore que cette souscription, seule, ne l'eût permis. Il nous pardonnera cette indiscrétion, évidemment superflue, car la science n'en est plus à compter ses bienfaits.

Paris, Juillet 1914.

BIBLIOGRAPHIE

Les manuels récents de Diehl et de Dalton donnent la bibliographie des plus importants parmi les monuments étudiés dans ce volume. On la trouvera aussi, le cas échéant, dans les notes, en particulier au livre IV. Aussi nous suffira-t-il ici de transcrire, dans l'ordre alphabétique, le titre des ouvrages ou des périodiques cités en abrégé, en en exceptant même quelques-uns, universellement connus et clairement désignés. Toutefois, il n'est pas sans intérêt de rappeler brièvement les principales études consacrées à l'iconographie de l'Évangile.

I. — Études sur un ensemble de thèmes : 1° *Ouvrages consacrés à l'iconographie même de l'Évangile.* — H. Detzel ; Rohault de Fleury, Évangile ; Pokrovskij, Evangelie. On consultera aussi Dalton, Byz. art.

2° *Iconographie de la Vierge.* — Rohault de Fleury, La Sainte Vierge ; Venturi, La Madone ; Kondakov, Ikonografija Bogomateri ; Kondakov, Ikonografija Bogomateri, t. I (1914).

3° *Sources littéraires de l'iconographie, en Occident.* — Weber, Geistliches Schauspiel ; Mâle, I et II ; Gabelentz, Kirchliche Kunst.

4° *Des origines au VIe siècle.* — Reil, Bildzyklen (sur les cycles de la première époque) ; Sybel, Christliche Antike (sarcophages) ; Gabelentz, Plastik in Venedig (colonnes de Saint-Marc) ; Strzygowski, Etschmiadzin-Evangeliar ; Haseloff, Codex purpureus Rossanensis ; Heisenberg, Apostelkirche.

5° *Époque byzantine.* — Diehl, Saint-Luc (cf. Schmidt, Mozaiki prep. Luki) ; Ajnalov-Rjedin, Zapiski imp. Obšč., N. S., t. IV (Sainte-Sophie de Kiev) ; Millet, Daphni ; Pavlovskij, Živopis Palat. Kapelly v Palermo ; Wiegand, Der Latmos ; Schmidt, Kahrié-Djami ; Brockhaus ; Podlacha, Mal. Buk. ; Strzygowski, Physiologus ; Strzygowski, Serb. Psalter.

6° *Miniatures d'Occident.* — Tikkanen, Psalterillustration ; Sauerland-Haseloff ; Vöge ; Haseloff, Thüring.-Sächs. Malerschule ; Dobbert, Jahrbuch d. k. preuss. Kunstsammlungen, t. XIX, 1898 (évangéliaire de Goslar).

7° *Sculptures romanes et gothiques.* — Sanoner, Vie de J.-C.

8° *Italie.* — Dobbert, Jahrbuch d. k. preuss. Kuntsammlungen, t. XV, 1894 (Saint'Angelo in Formis) ; Gabelentz, Kirchliche Kunst ; Weigelt, Duccio ; Wulff, Repertorium, t. XXVII, 1904 (sources de Duccio et de Giotto).

II. — Études particulières des divers thèmes : *Annonciation.* — Millet, B.C.H., t. XVIII, 1894 ; Schmidt, Blagovješčenie.

Nativité. — Schmid, Geburt ; Pératé, Nativité ; Kehrer.

Baptême. — Strzygowski, Taufe Christi ; Jacoby, Apocryph. Bericht ; Schmidt, Kreščenie.

Rameaux. — čenko, Izv. russk. Instituta, t. XVI, 1912 (bas-relief du Stoudion).

Cène. — Dobbert, Jahrbücher für Kunstwissenschaft, t. IV ; Dobbert, Repertorium, t. XIV, XV, XVIII.

Crucifiement. — Michael Engels, Die Kreuzigung ; Reil, Kreuzigung ; Schönermark, Der Kruzifixus ; Bela Lazar, Die beiden Wurzeln der Kruzifixdarstellung ; Bréhier (voy. p. 396, n. 2).

Résurrection. — Semper, Revue art chrétien, 1897 (ivoires d'Occident) ; Petković, Fruhchr. Elfenb. ; Schönewolf (voy. p. 518, n. 1) ; Ajnalov, Žurnal Ministerstva, 1906.

Notre dernière liste renseignera le lecteur sur les collections de photographies. Il y trouvera les nouvelles acquisitions de la Collection des Hautes-Études et celles de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, mentionnées seulement dans la légende des gravures. Ces clichés, n'étant point encore classés, ne pouvaient faire l'objet d'une référence précise. Aussi, a-t-il paru préférable d'éviter des répétitions superflues et d'énumérer ici, une fois pour toutes, les monuments qu'ils reproduisent, soit intégralement, soit en partie.

Collection des Hautes-Études. — Copte-arabe 1 de l'Institut catholique, manuscrit Gabbay : reproduction intégrale.

Vatican. lat. 9071 : reproduction intégrale des dessins de San Bastianello.

Vatican. gr. 1156, Barberin. gr. 372, slav. 1 : reproduction partielle.

Coffre de Bologne, n° 590, tableaux de Berlin, n° 1042, de Pérouse, n° 7.

Bibliothèque d'Art et d'Archéologie. — Athen. 93, Berol. qu. 66, tétraévangile de Kiev, Laur. Conv. soppr. 160, Lond. Addit. 7169, Lond. Harley 1810, Lond. Egerton 1139, Paris. Coislin 239, Copte 13, Paris. gr. 20, 54, 64, 75, 533, 543, 550, 923, Paris. Suppl. gr. 27, Paris. syr. 33, Petropol. georg. 298, Petropol. gr. 21, 105, 118, 265, 305 : reproduction intégrale.

Ambros. 49-50, Ambros. D 27 sup., Laur. VI 23, Laur. Med. Pal. 387, Lond. Addit. 19352, Lond. Curzon 153, Paris. gr. 115, Parme Palat. 5, Vindob. gr. 154 : reproduction partielle.

Musée de Dresde, icones représentant la Transfiguration et les Limbes.

Ouvrages cités en abrégé

Ajnalov, *Ellen. osnovy*. — D. V. Ajnalov, Ellenističeskija osnovy vizantijskago iskusstva. Izljedovanija v oblasti istorii ranne-vizantijskago iskusstva. Saint-Pétersbourg, 1900.

Ajnalov, *Istorija russkoj živopisi*. — D. V. Ajnalov, Istorija russkoj živopisi s XVI po XIX v. Vyp. I. Saint-Pétersbourg, 1913. (Édition lithographique d'un cours professé à l'Université de Saint-Pétersbourg).

Alishan, *Aïrarat*. — R. P. Léwond M. Alishan, Aïrarat. Description de l'Arménie. Venise, 1890. (En arménien).

Alishan, *Sisakan*. — R. P. Léwond M. Alishan, Sisakan. Topographie du pays de Siounie. Venise, 1893. (En arménien).

Anisimov. — A. Anisimov, Restavracija freskov cerkvi Feodora Stratilata v Novgorodje. (Extrait de Starye Gody, février 1911).

Artaud de Montor, *Peintres primitifs*. — Artaud de Montor, Peintres primitifs. Collection de tableaux rapportée d'Italie. Paris, 1843.

BIBLIOTHÈQUE

DES

ÉCOLES FRANÇAISES D'ATHÈNES ET DE ROME

FASCICULE CENT NEUVIÈME

RECHERCHES SUR L'ICONOGRAPHIE DE L'ÉVANGILE

AUX XIVe, XVe ET XVIe SIÈCLES

PAR GABRIEL MILLET

A. Aubert, *Cimabue-Frage*. — Andreas Aubert, Die malerische Dekoration der San Francesco Kirche in Assisi. Ein Beitrag zur Lősung der Cimabue-Frage. Leipzig, 1907.

Aus'm Weerth, *Kunstdenkmäler*. — Ernst aus'm Weerth, Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden. Leipzig, 1857.

Aus'm Weerth, *Wandmalereien*. — Ernst aus'm Weerth, Wandmalereien des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden. Leipsig, 1880.

Bareille. — Œuvres complètes de saint Jean Chrysostome d'après toutes les éditions faites jusqu'à ce jour. Nouvelle traduction française par l'abbé J. Bareille. Paris, 1865 et suiv. (Premier titre en grec).

Barskij, *Stranstvovanija*. — Stranstvovanija Basilja Grigoroviča-Barskago po svjatym mjestam Vostoka s 1723 po 1747 g. Izdany Pravoslavnym Palestinskim Obščestvom po podlinnoj rukopisi. 4 vol. Saint-Pétersbourg, 1885-1887.

Bastard. — Le comte Auguste de Bastard, Peintures et ornements des manuscrits. 5 vol. Paris, 1836-69.

Bauer-Strzygowski, *Weltchronik*. — Adolf Bauer und Josef Strzygowski, Eine Alexandrinische Weltchronik. Text und Miniaturen eines griechischen Papyrus der Sammlung W. Goleniščev. Vienne, 1905. (Denkschriften der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosophisch-historische Klasse, Band LI).

Baumstark, *Palaestinensia*. — Anton Baumstark, Palaestinensia. Ein vorläufiger Bericht. Rome, 1906. (Extrait de Rőmische Quartalschrift főr christliche Altertumskunde und főr Kirchengeschichte, 1906, p. 123-149, 157-188).

Bayet, *Art. byz.* — Ch. Bayet, L'art byzantin. 3e éd. Paris, 1904.

Bayet, *Mission*. — L'abbé Duchesne et Bayet, Mémoire sur une mission au Mont-Athos. Paris, 1876. (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome).

Bayet, *Recherches*. — Ch. Bayet, Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient avant la querelle des Iconoclastes. Paris, 1879. (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, fascicule dixième).

Becker-Hefner, *Kunstwerke und Geräthschaften*. — C. Becker und J. von Hefner, Kuntswerke und Geräthschaften des Mittelalters und der Renaissance. 3 vol. Francfort s. M., 1852-1863.

Beissel, *Des hl. Bernward Evang.* — Stephan Beissel, Des hl. Bernward Evangelienbuch im Dome zu Hildesheim. Hildesheim, 1894.

Beissel, *Gesch. Evangelienbücher*. — Stephan Beissel, Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters (Ergänzungshefte zu den « Stimmen aus Maria-Laach », 92-93). Fribourg-en-Brisgau, 1906.

Beissel, *Hs. Kais. Otto*. — Stephan Beissel, Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen. Aix-la-Chapelle, 1885.

Beissel, *Vatican. Miniaturen*. — Stephan Beissel, Vaticanische Miniaturen. Quellen zur Geschichte der Miniaturmalerei. Fribourg, 1893.

Bela Lazar, *Die beiden Wurzeln der Kruzifixdarstellung*. — Bela Lazar, Die beiden Wurzeln der Kruzifixdarstellung. Strasbourg, 1912. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 98).

Bertaux, *Art Italie mérid.* — Émile Bertaux, L'art dans l'Italie méridionale.

Tome premier. De la fin de l'Empire romain à la conquête de Charles d'Anjou. Paris, 1904.

Bertaux, *Donna Regina*. — Émile Bertaux, Santa Maria di Donna Regina. Naples, 1899.

Bertaux, *Rome*. — Émile Bertaux, Rome. De l'ère des Catacombes à l'avènement de Jules II et de l'avènement de Jules II à nos jours. 2 vol. Paris, 1905. (Les villes d'art célèbres).

Birt, *Buchrolle*. — Theodor Birt, Die Buchrolle in der Kunst. Archaeologisch-antiquarische Untersuchungen zum antiken Buchwesen. Leipsig, 1907.

Bock, *Das Heiligthum zu Aachen*. — Fr. Bock, Das Heiligthum zu Aachen. Cologne et Neuss, 1867.

Boinet, *La miniat. carol*. — Amédée Boinet, La miniature carolingienne, ses origines, son développement. Planches. Paris, 1913.

Bond-Thompson, *Palæographical Society*. — E. A. Bond and E. M. Thompson, The palæographical Society. Fac-similes of manuscripts and inscriptions. Londres, 1873 et suiv.

Bordier, *Description*. — H. Bordier, Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale. Paris, 1883.

Bouchot, *Primitifs français*. — Henri Bouchot, Les primitifs français (1292-1500). Paris, 1904.

Bréhier, *Études sur l'histoire de la sculpture byzantine*. — Louis Bréhier, Études sur l'histoire de la sculpture byzantine. (Extrait des Nouvelles archives des missions scientifiques, nouvelle série, 1911).

Brightman, *Eastern liturgies*. — F. E. Brightman, Liturgies eastern and western. Vol. I. Eastern liturgies. Oxford, 1896.

Brockhaus. — Heinrich Brockhaus, Die Kunst in den Athos-Klöstern. Leipzig, 1891.

Buslaev, *Sočinenija*. — Sočinenija F. J. Buslaeva, t. I-II. Sočinenija po archeologii i istorii iskusstva. Izdanie Otdjelenija russkago jazyka i slovesnosti Imperatorskoj Akademii Nauk. Saint-Pétersbourg, 1908-1910.

Cahier-Martin, *Mélanges*. — Ch. Cahier et A. Martin, Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature. 4 vol. Paris, 1847-1856.

Caprin, *L'Istria nobilissima*. — Giuseppe Caprin, L'Istria nobilissima. 2 vol. Trieste, 1905.

Cavalcaselle-Crowe, *Storia della pittura in Italia*. — G. B. Cavalcaselle e J. A. Crowe, Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI. Volume primo. Florence, 1886.

Ceriani. — A. M. Ceriani, Canonical histories and apocryphal legends relating to the New Testament represented in drawings with a latin text. A photo-lith. reproduction from an Ambrosian M S. executed for James Gibson-Craig Esq. by Angelo della Croce. Milan, 1873.

Choricii Gazæi orat., éd. Boissonade. — Choricii Gazæi orationes, declamationes, fragmenta. Insunt ineditæ orationes duæ. Curante Jo. Fr. Boissonade. Parisiis, 1846.

Constantin le Rhodien, éd. Legrand. — Émile Legrand, Description des œuvres d'art et de l'église des Saints-Apôtres de Constantinople, poème en

vers iambiques par Constantin le Rhodien. (Revue des études grecques, t. IX, 1896, p. 32 sq.).

Cramer, *Catenæ*. — J. A. Cramer, Catenæ græcorum patrum in Novum Testamentum. 8 vol. Oxford, 1844.

D'Agincourt, *Sculpture* (ou *Peinture*). — J. B. L. G. d'Agincourt, Histoire de l'Art par les monuments depuis sa décadence, au ɪvᵉ siècle, jusqu'à son renouvellement, au xvɪᵉ. 6 vol. Paris, 1823.

Dalton, *Byz. art*. — O. M. Dalton, Byzantine art and archaeology. Oxford, 1911.

Dalton, *Catalogue*. — O. M. Dalton, Catalogue of early christian antiquities and objects from the christian East in the department of british and mediaeval antiquities and ethnography of the British Museum. Londres, 1901.

Dalton, *Cat. Ivory carv.* — O. M. Dalton, Catalogue of the Ivory carvings of the christian era. Londres, 1909.

A. Darcel, *Trésor de Conques*. — Alfred Darcel, Le trésor de l'église de Conques. Paris, 1861.

Delehaye, *Synaxarium*. — Hippolyte Delehaye, Synaxarium ecclesiae constantinopolitanae e codice sirmondiano, nunc berolinensi, adiectis synaxariis selectis. Propylaeum ad acta sanctorum novembris. Bruxelles, 1902.

De Nicola, *Mostra di Duccio*. — Siena, Museo dell' Opera del Duomo. Mostra di opere di Duccio di Buoninsegna e della sua scuola. Catalogo. Settembre 1912.

Detzel. — H. Detzel, Christliche Iconographie. Fribourg, 1894.

Dibelius, *Die Bernwardstür zu Hildesheim*. — Franz Dibelius, Die Bernwardstür zu Hildesheim. Strasbourg, 1907. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 81 Heft).

Didron. — Manuel d'iconographie chrétienne, grecque et latine, avec une introduction et des notes par M. Didron, traduit du manuscrit byzantin, le Guide de la Peinture, par le Dʳ Paul Durand. Paris, 1845.

Diehl, *Art byz. Italie mérid.* — Ch. Diehl, L'art byzantin dans l'Italie méridionale. Paris, 1894.

Diehl, *Exarchat de Ravenne*. — Charles Diehl. Études sur l'administration byzantine dans l'Exarchat de Ravenne (568-751). Paris, 1888. (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, fascicule cinquante-troisième).

Diehl, *Justinien* — Charles Diehl, Justinien et la civilisation byzantine au vɪᵉ siècle. Paris, 1901. Monuments de l'art byzantin).

Diehl, *Manuel*. — Charles Diehl, Manuel d'art byzantin. Paris, 1910.

Diehl, *Saint-Luc*. — Charles Diehl, Études d'archéologie byzantine. L'église et les mosaïques du couvent de Saint-Luc en Phocide. Paris, 1889. (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, fascicule cinquante-cinquième).

Dieulafoy, *Espagne*. — Marcel Dieulafoy, Espagne et Portugal. Paris, 1913. (Ars una).

Dmitrievskij, Τυπικά. — A. Dmitrievskij, Opisanie liturgičeskich rukopisej, chranjaščichsja v bibliotekach pravoslavnago Vostoka. Tom I, Τυπικά, časť pervaja. Pamjakniki patriaršich ustavov i ktitorskie monastyrskie tipikony. Kiev, 1895.

Dmitrievskij, Εὐχολόγια. — Même ouvrage, t. II, Εὐχολόγια. Kiev, 1901.

L. Dorez, *Manuscrits à peintures de la bibliothèque de Lord Leicester.* — Léon Dorez, Les manuscrits à peintures de la bibliothèque de Lord Leicester, à Holkham Hall, Norfolk. Paris, 1908.

Draghiceanu. — Virgiliu N. Draghiceanu, Catalogul Colecţiunilor Comisiunii Monumentelor Istorice. Bucarest, 1913.

Duchesne, *Origines du culte chrétien.* — L. Duchesne, Origines du culte chrétien. Étude sur la liturgie latine avant Charlemagne. Paris, 1889.

Du Méril, *Origines latines.* — Édelestand du Méril, Origines latines du théâtre moderne, publiées et annotées. Paris, 1849.

Ficker. — Johannes Ficker, Die altchristlichen Bildwerke im Christlichen Museum des Laterans. Leipzig, 1890.

Forrer, *Frühchrist. Alterthümer.* — R. Forrer, Die frühchristlichen Alterthümer aus dem Gräberfelde von Achmim-Panopolis. Strasbourg, 1893.

Gabelentz, *Kirchliche Kunst.* — Hans von Gabelentz, Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter. Ihre Beziehungen zu Kultur und Glaubenslehre. Strasbourg, 1907. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 55).

Gabelentz, *Plastik in Venedig.* — Hans von Gabelentz, Mittelalterliche Plastik in Venedig. Leipzig, 1903.

Garrucci. — Raffaele Garrucci, Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa. 6 vol. Prato, 1881.

Gay, *L'Italie mérid. et l'Emp. byz.* — Jules Gay, L'Italie méridionale et l'Empire byzantin depuis l'avènement de Basile Ier jusqu'à la prise de Bari par les Normands (867-1071). Paris, 1904. (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, fascicule quatre-vingt-dixième).

Gayet, *L'art copte.* — Al. Gayet, L'art copte. École d'Alexandrie, architecture monastique, sculpture, peinture, art somptuaire. Paris, 1902.

Georgievskij, *Freski Ferapont. mon.* — V. T. Georgievskij, Freski Ferapontova monastyrja. Saint-Pétersbourg, 1911. (Izdanie vysočajše učreždennago Komiteta popečitelstva o russkoj ikonopisi).

Gerola, *Mon. veneti.* — Giuseppe Gerola, Monumenti veneti nell'isola di Creta. Volume secondo. Venise, 1908. (R. Istituto veneto di scienze, lettere ed arti).

Gnoli, *L'arte umbra.* — Umberto Gnoli, L'arte umbra alla Mostra di Perugia. Bergame, 1908.

Goguel. — Maurice Goguel, L'Évangile de Marc et ses rapports avec ceux de Mathieu et de Luc. Essai d'une introduction critique à l'étude du second évangile. Paris, 1909. (Bibliothèque de l'École des Hautes-Études, Sciences religieuses, vingt-deuxième volume).

Goldschmidt. — Adolph Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser (VIII-IX Jahrhundert). Unter Mitwirkung von P. G. Hübner und O. Homburger. Erster Band. Berlin, 1914. (Denkmäler der deutschen Kunst, herausgegeben von Deutschen Verein für Kunstwissenschaft).

Gori, *Thesaurus.* — A. Fr. Gorius, Thesaurus veterum diptychorum. Florentiæ, 1759.

Grabar. — Igor Grabar, Istorija russkago iskusstva. Moscou, 1909 et suiv.

Graeven, I. — Hans Graeven, Frühchristliche und mittelalterliche Elfen-

beinwerke in photographischer Nachbildung. Serie I. 1898. Aus Sammlungen in England. Rom, Istituto archeologico germanico.

Graeven, II. — Hans Graeven, Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung. Aus Sammlungen in Italien. Rom, Istituto archeologico germanico, 1900.

Gratzl. — Voyez Leidinger, *Miniaturen*.

Gravina. — D. Domenico Benedetto Gravina, Il duomo di Monreale illustrato et riportato in tavole cromo-litografiche. Palerme, 1859.

Grimouard de Saint-Laurent. — Le comte Henri-Julien Grimouard de Saint-Laurent, Guide de l'art chrétien. Études d'esthétique et d'iconographie. 6 vol. Paris-Poitiers, 1872-1875.

Grisar, *Römische Kapelle*. — Hartmann Grisar S. J., Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz. Fribourg-en-Brisgau, 1908.

Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*. — W. de Grüneisen, Sainte-Marie-Antique, avec le concours de Huelsen, Giorgis, Federici, David. Rome, 1911.

Harvey-Lethaby, *Church of the Nativity at Bethlehem*. — W. Harvey, W. R. Lethaby, O. M. Dalton, H. A. A. Cruso and A. C. Headlam, The church of the Nativity at Bethlehem. Londres, 1910. (Byzantine Research fund).

Haseloff, *Codex purp*. — Arthur Haseloff, Codex purpureus Rossanensis. Die Miniaturen der griechischen Evangelien-Handschrift in Rossano. Berlin-Leipzig, 1898.

Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*. — Arthur Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13 Jahrhunderts. Strasbourg, 1897. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 9 Heft).

Heisenberg, *Apostelkirche*. — August Heisenberg. Grabeskirche und Apostelkirche. Zwei Basiliken Konstantins. Zweiter Teil. Die Apostelkirche in Konstantinopel. Leipzig, 1908.

Heisenberg, *Grabeskirche*. — August Heisenberg, Grabeskirche und Apostelkirche. Zwei Basiliken Konstantins. Erster Teil. Die Grabeskirche in Jerusalem. Leipzig, 1908.

Hieber, *Miniaturen d. frühen Mittelalters*. — Herman Hieber, Die Miniaturen des frühen Mittelalters. Munich, 1912.

Hyvernat, *Album de paléographie copte*. — Henri Hyvernat, Album de paléographie copte pour servir à l'introduction paléographique des actes des martyrs de l'Égypte. Paris, 1888.

Jacobsen, *Sien. Meister*. — Emil Jacobsen, Sienesische Meister des Trecento in der Gemäldegalerie zu Siena. Strasbourg, 1907. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, 51 Heft).

Jacoby, *Apokryph. Bericht*. — Ad. Jacoby, Ein bisher unbeachteter apokrypher Bericht über die Taufe Jesu. Strasbourg, 1902.

Johann Georg Herzog zu Sachsen, *Das Katharinenkloster am Sinai*. — Johann Georg Herzog zu Sachsen, Das Katharinenkloster am Sinai. Leipsig, 1912.

Kehrer. — Hugo Kehrer, Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst. 2 vol. Leipzig, 1909.

B. de Khitrowo, *Itinéraires russes en Orient*. — Mme B. de Khitrowo, Itiné-

raires russes en Orient, traduits pour la Société de l'Orient latin, I, 1. Genève, 1889 (Société de l'Orient latin, série géographique, V).

KONDAKOV, *Archeol. putešestvie po Sirii.* — N. P. Kondakov, Archeologičeskoe putešestvie po Sirii i Palestinje Izdanie Imperatorskoj Akademii Nauk. Saint-Pétersbourg, 1904.

KONDAKOV, *Hist. de l'art byz.* — N. Kondakoff, Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures. Édition française originale publiée par l'auteur sur la traduction de M. Trawinski. 2 vol. Paris, 1886-1891.

KONDAKOV, *Ikonografija Bogomateri.* — N. P. Kondakov, Ikonografija Bogomateri. Svjazi grečeskoj i russkoj ikonopisi s italjanskoju živopisju rannjago Vozroždenija. Saint-Pétersbourg, 1911.

KONKADOV, *Ikonografija, Bogomateri*, t. I (1914). — N. P. Kondakov, Ikonografija Bogomateri. Tom I. Izdanie Otdjelenija russkago jazyka i slovesnosti Imperatorskoj Akademii Nauk. Saint-Pétersbourg, 1914.

KONDAKOV, *Ist. viz. iskusstva.* — N. P. Kondakov, Istorija vizantijskago iskusstva. Odessa, 1876.

KONDAKOV, *Makedonija.* — N. P. Kondakov, Makedonija. Archeologičeskoe putešestvie. Izdanie Otdjelenija russkago jazyka i slovesnosti Imperatorskoj Akademii Nauk. Saint-Pétersbourg, 1909.

KONDAKOV, *Pam. Afon.* — N. P. Kondakov, Pamjatniki christianskago iskusstva na Afonje. Izdanie Imperatorskoj Akademii Nauk. Saint-Pétersbourg, 1902.

KONDAKOV, *Pam. Gruzii.* — N. Kondakov, Opis pamjatnikov drevnosti v njekotorych chramach i monastyrjach Gruzii. Gruzinskija nadpisi pročteny i istolkovany Dimitriem Bagradze. Saint-Pétersbourg, 1890.

KONDAKOV, *Russkie klady.* — N. P. Kondakov, Russkie klady. Izljedovanie drevnostej velikoknjažesnago perioda. T. I. Saint-Pétersbourg, 1896.

KONDAKOV-TOLSTOJ. — I. Tolstoj et N. Kondakov, Russkija drevnosti v pamjatnikach iskusstva. Saint-Pétersbourg, 1891 (t. IV), 1899 (t. VI).

KRASNOSELCEV, *O drevn. tolkovanijach* (ou *Tolkov*). — N. O. Krasnoselcev, O drevnych liturgičeskich tolkovanijach. Odessa, 1894. (Extrait de Ljetopis istoriko-filologičeskago Obščestva pri Imperatorskom novorossijskom Universitetje, t. IV. Vizantijskoe otdjelenie, t. II, 1894).

KRASNOSELCEV, *Svjedjenija.* — N. Krasnoselcev, Svjedjenija o njekotorych liturgičeskich rukopisjach vatikanskoj biblioteki. Kazan, 1885.

KRAUS, *Codex Egberti.* — F. X. Kraus, Die Miniaturen des Codex Egberti in der Stadtbibliothek zu Trier. Fribourg, 1882.

KRUMBACHER, *Die Akrostichis.* — Voy. p. 397, n. 1.

KUHN, *Kunstgeschichte.* — P. Albert Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte. Die Werke der bildenden Künste vom Standpunkte der Geschichte, Technik, Aesthetik. 3 vol. Einsiedeln, Waldshut et Cologne, 1909.

LAMBROS, *Catalogue.* — Spyr. P. Lambros, Catalogue of the greek manuscripts on Mount Athos. 2 vol. Cambridge, 1895-1900.

LA PIANA. — Giorgio La Piana, Le rappresentationi sacre nella letteratura bizantina dalle origini al sec. IX con rapporti al teatro sacro d'Occidente. Grottaferrata, 1912.

LASTEYRIE, *Architecture religieuse.* — R. de Lasteyrie, L'architecture religieuse en France à l'époque romane, ses origines, son développement. Paris, 1912.

Laurent, *Ivoires prégothiques.* — Marcel Laurent, Les ivoires prégothiques conservés en Belgique. Bruxelles et Paris, 1912.

Le Blant, *Arles.* — Edmond Le Blant, Étude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles. Paris, 1878.

Le Blant, *Gaule.* — Edmond Le Blant, Les sarcophages chrétiens de la Gaule. Paris, 1876.

Leidinger, *Miniaturen.* — Georg Leidinger, Miniaturen aus Handschriften der kgl. Hof und Staatsbibliothek in München. Munich, s. d.
Heft 1. Das sogennante Evangeliarium Kaiser Ottos III.
Heft 4. Drei armenische Miniaturen Handschriften (cod. armen. 1, 6 und 8) erläutert von Dr. Emil Gratzl.
Heft 5. Das Perikopenbuch Kaiser Heinrichs II (cod. lat. 4452).

Lichacev. — N. P. Lichačev, Materialy dlja istorii russkago ikonopisanija. Atlas. 2 vol. Saint-Pétersbourg, 1906.

Lichacev, *Ist. značenie.* — N. P. Lichačev, Istoričeskoe značenie italo-grečeskoj ikonopisi izobraženija Bogomateri v proizvedenijach italo-grečeskich ikonopiscev i ich vlijanie na kompozicii njekotorych proslavlennych russkich ikon. Izdanie Imp. Russk. Arch. Obščestva. Saint-Pétersbourg, 1911.

Lichacev, *Manera pisma Andreja Rubleva.* — N. P. Lichačev, Manera pisma Andreja Rubleva. Referat čitannyj 17-go marta 1906 goda. Saint-Pétersbourg, 1907.

Loisy, *L'Évangile selon Marc.* — Alfred Loisy. L'évangile selon Marc. Paris, 1912.

Loisy, *Synoptiques.* — Alfred Loisy, Les Évangiles synoptiques. 2 vol. Ceffonds, près Montier-en-Der, 1907.

Macler, *Miniatures arméniennes.* — Frédéric Macler, Miniatures arméniennes. Vie du Christ, peintures ornementales. Paris, 1913.

Macler, *Rapport.* — Frédéric Macler, Rapport sur une mission scientifique en Arménie russe et en Arménie turque. Juillet-octobre 1909. Paris, 1911. (Extrait des Nouvelles archives des missions scientifiques, nouv. série, 1911).

Male, I. — Émile Mâle, L'art religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration. Nouvelle édition. Paris, 1902.

Male, II. — Émile Mâle, L'art religieux de la fin du Moyen Age. Étude sur l'iconographie du Moyen Age en France et sur ses sources d'inspiration. Paris, 1908.

Marchese, *San Marco illustrato.* — Vinc. Marchese, San Marco convento dei pp. predicatori in Firenze illustrato. Florence, 1853.

Mariotti, *Ascoli Piceno.* — Cesare Mariotti, Ascoli Piceno. Bergame, 1913. (Italia artistica, n° 69).

Martin-Cahier, *Cath. de Bourges.* — Arthur Martin et Charles Cahier, Monographie de la Cathédrale de Bourges. Première partie. Vitraux du XIIIe siècle. Paris, 1841-1844. (En livraisons : Vitraux peints de Saint-Étienne de Bourges. Recherches détachées d'une monographie de cette cathédrale).

H. Martin. — Psautier de saint Louis et de Blanche de Castille. 50 planche reproduisant les miniatures, initiales, etc., du manuscrit 1186 de la bibliothèque de l'Arsenal [avec notice de Henry Martin]. Paris, 1909. (Les joyaux de l'Arsenal, I).

MARTINI. — E. Martini, Catalogo di mss. greci esistenti nelle biblioteche italiane. Milan, 1893 et suiv.

MICHAEL ENGELS, *Die Kreuzigung.* — Michael Engels, Die Kreuzigung Christi in der bildenden Kunst. Luxembourg, 1899.

A. MICHEL, *Hist. de l'Art.* — Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours, publiée sous la direction de André Michel. Paris, 1905 et suiv.

MIGNE. — J.-P. Migne, Patrologiæ cursus completus. Series græca. Parisiis, 1857 sq.

MILLET, *Art byz., I.* — Gabriel Millet, L'art byzantin. (Dans A. Michel, Hist. de l'Art, t. I, p. 127-301. Paris, 1905).

MILLET, *Art byz., II.* — Gabriel Millet, L'art chrétien d'Orient du milieu du XIIe au milieu du XVIe siècle. (Dans A. Michel, Hist. de l'Art, t. III, p. 928-962. Paris, 1908).

MILLET, *Daphni.* — Gabriel Millet, Le monastère de Daphni. Histoire, architecture, mosaïques. Paris, 1899. (Monuments de l'art byzantin, I).

MILLET, *École grecque.* — L'école grecque dans l'architecture byzantine. Paris, 1915. (Bibliothèque de l'École des Hautes-Études, Sciences religieuses, vingt-sixième volume).

MILLET, *Hautes-Études.* — Voir H. Ét.

MILLET, *Mon. Mistra.* — Gabriel Millet, Monuments byzantins de Mistra. Matériaux pour l'étude de l'architecture et de la peinture en Grèce aux XIVe et XVe siècles. Album de 152 planches. Paris, 1910. (Monuments de l'art byzantin, II).

MOLINIER, *Ivoires.* — Émile Molinier, Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du Ve à la fin du XVIIIe siècle. T. I. Les ivoires. Paris, 1896.

MOLINIER, *Orfèvrerie..* — Émile Molinier, Histoire générale des arts appliqués à l'industrie. T. IV (1re partie). Orfèvrerie religieuse et civile du Ve à la fin du XVe siècle. Paris, 1901.

MONE, *Schauspiele des Mittelalters.* — F. J. Mone, Schauspiele des Mittelalters. Karlsruhe, 1846.

MUÑOZ, *Art. byz Grottaferrata.* — Antoine Muñoz, L'art byzantin à l'Exposition de Grottaferrata. Rome, 1906.

MUÑOZ, *Il codice purp.* — Antonio Muñoz, Il codice purpureo di Rossano e il frammento sinopense. Rome, 1907.

MURALT, *Catalogue des mss. grecs.* — E. de Muralt, Catalogue des mss. grecs de la Bibliothèque impériale publique de Pétersbourg. Avec 9 planches lithographiées. Saint-Pétersbourg, 1864.

NIKOLSKIJ, *Ist. očerk.* — L. Nikolskij, Istoričeskij očerk afonskoj stjennoj živopisi. (Ikonopisnyj Sbornik, vypusk I, Izdanie vysočajše učreždennago Komiteta popečitelstva o russkoj ikonopisi. Saint-Pétersbourg, 1907).

NILLES, *Kalendarium.* — Nicolaus Nilles, Kalendarium manuale utriusque ecclesiae orientalis et occidentalis. 2 vol. Oeniponte, 1896-1897.

OKUNEV. — N. Okunev, Vnov otkrytaja rospis cerkvi Sv. Feodora Stratilata v Novgorodje (Extrait de Izvjestija Imp. archeologičeskoj Kommissii, t. XXXIX, 1911).

OMONT. — Henri Omont, Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VIe au XIe siècle. Paris, 1902.

Omont, *Inventaire sommaire.* — Henri Omont, Inventaire sommaire des manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale. 4 vol. Paris, 1886-1898.

Ongania. — La basilica di San Marco in Venezia, ouvrage dirigé et édité par Ferdinand Ongania. 5 portefeuilles. Venise, 1878-1888.

Papadopoulos-Kérameus, Ἀνάλεκτα. — A. Papadopoulos-Kérameus, Ἀνάλεκτα ἱεροσολυμιτικῆς σταχυολογίας ἢ Συλλογὴ ἀνεκδότων καὶ σπανίων ἑλληνικῶν συγγραφῶν περὶ τῶν κατὰ τὴν Ἑῴαν ὀρθοδόξων ἐκκλησιῶν καὶ μάλιστα τῆς τῶν Παλαιστινῶν... ἐκτυπούμενα δὲ ἀναλώμασι τοῦ αὐτοκρατορικοῦ ὀρθοδόξου παλαιστίνου Συλλόγου. 5 vol. Ἐν Πετρουπόλει, 1891-1898.

Papadopoulos-Kérameus, *Denys de Fourna* (ou Papadopoulos). — Denys de Fourna. Manuel d'Iconographie chrétienne accompagné de ses sources principales inédites et publié avec préface, pour la première fois en entier, d'après son texte original, par A. Papadopoulo-Kérameus, aux frais de la Société impériale russe archéologique. Saint-Pétersbourg, 1909. (Titre en français et en grec).

Pasini, *Il tesoro di San Marco.* — Antonio Pasini, Il tesoro di San Marco illustrato. Venise, 1885.

Pavlovskij, *Živopis Palat. Kapelly v Palermo.* — A. A. Pavlovskij, Živopis Palatinskoj Kapelly v Palermo, po snimkam... A. N. Pomeranceva i F. I. Čagina. Izdanie Imperatorskoj Akademii Chudožestv. Saint-Pétersbourg, 1890.

Pératé, *Nativité.* — Raymond Louis, André Pératé, Amand Rastoul, La Nativité de Notre Seigneur Jésus-Christ. Paris, 1911.

Petit de Julleville, *Les mystères.* — L. Petit de Julleville, Les mystères. 2 vol. Paris, 1880.

Petkowic, *Frühchr. Elfenb.* — Wladimir Petković, Ein frühchristliches Elfenbeinrelief. Inaugural Dissertation (Halle-Wittemberg). Halle, 1905.

Petrov, *Album.* — N. Petrov, Albom dostoprimječatelnostej cerkovno-archeologičeskago muzeja pri kievskoj duchovnoj Akademii. Vypusk I. Kollekcija sinajskich i afonskich ikon preosvjaščennago Porfirija Uspenskago. Kiev, 1912.

Philès, éd. Miller. — Manuelis Philæ carmina e codicibus escurialensibus, florentinis, parisinis et vaticanis nunc primum edidit E. Miller. 2 vol. Parisiis, 1855-1857.

Phocas, éd. Troickij. — Ἰωάννου τοῦ Φωκᾶ Ἔκφρασις ἐν συνόψει τῶν ἀπ' Ἀντιοχείας μέχρις Ἱεροσολύμων κάστρων καὶ χωρῶν Συρίας, Φοινίκης καὶ τῶν κατὰ Παλαιστίνην ἁγίων τόπων. Σύγγραμμα Ἑλληνικὸν τῆς ιβ' ἑκατονταετηρίδος ἐκδοθὲν καὶ μεταφρασθὲν ὑπὸ Ἰωάννου Τρόϊσκι. Saint-Pétersbourg, 1889. (Pravoslavnyj Palestinskij Sbornik, t. VIII, vyp. 2).

Podlacha, *Mal. Buk.* — Wladyslaw Podlacha, Malowidla scienne w cerkwiach Bukowiny. W Lwowie, 1912. (Archiwum Naukowe. Wydawnictwo Towarzystwa dla popierania nauki polskiej).

Pokrovskij. — N. Pokrovskij, Evangelie v pamjatnikach ikonografii preimuščestvenno vizantijskich i russkich. Saint-Pétersbourg, 1892.

Pokrovskij, *Drevnjaja Sofijskaja riznica.* — N. V. Pokrovskij, Drevnjaja Sofijskaja riznica v Novgorodje, 1912-1913. (Deux parties en un volume. La première est un extrait des Trudy XV arch. Sjezda v Novgorodje, t. 1).

Pokrovskij, *Očerki.* — N. Pokrovskij, Očerki pamjatnikov pravoslavnoj ikonografii i iskusstva. Saint-Pétersbourg, 1894.

Pokrovskij, *Opisanie.* — N. Pokrovskij, Opisanie miniatjur gelatskago evangelija. (Zapiski Otdjelenija russkoj i slavjanskoj archeologii Imperatorskago russkago archeologičeskago Obščestva, t. IV).

Pokrovskij, *Sijskij podlinnik.* — N. Pokrovskij, Sijskij ikonopisnyj podlinnik. Saint-Pétersbourg, 1897. (Pamjatniki drevnej pismennosti, n° CVI, etc.).

Pokrovskij, *Stjennyja rospisi.* — N. N. Pokrovskij, Stjennyja rospisi v drevnich chramach grečeskich i russkich. (Trudy sedmago archeologičeskago Sjezda v Jaroslavlje 1887, t. I. Moscou, 1890).

Pokryškin. — P. Pokryškin, Pravoslavnaja cerkovnaja architektura XII-XVIII stol. v nynješnem serbskom korolevstvje. Izdanie Imperatorskoj Akademii Chudožestv. Saint-Pétersbourg, 1906.

Reil, *Bildzyklen.* — Johannes Reil, Die altchristlichen Bildzyklen des Lebens Jesu. Leipzig, 1910.

Reil, *Kreuzigung.* — Johannes Reil, Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi. Leipzig, 1904.

Reymond, *La sculpture florentine.* — Marcel Reymond, La sculpture florentine. Les prédécesseurs de l'école florentine et la sculpture florentine au xiv[e] siècle. Florence, 1897.

Rohault de Fleury, *Évang.* — Ch. Rohault de Fleury, L'Évangile. Études iconographiques et archéologiques. 2 vol. Tours, 1874.

Rohault de Fleury, *La Messe.* — Ch. Rohault de Fleury, La Messe. Études archéologiques sur ses monuments. 8 vol. Paris, 1883-1894.

Rohault de Fleury, *La Sainte Vierge.* — Ch. Rohault de Fleury, La Sainte Vierge. Études archéologiques et iconographiques. Paris, 1878.

Rothes, *Altumbr. Malerschulen.* — Walter Rothes, Anfänge und Entwickelungsgänge der altumbrischen Malerschulen, insbesondere ihre Beziehungen zur frühsienesischen Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der umbr. Malerei. Strasbourg, 1908. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 61).

W. Rothes, *Sienes. Malerei.* — Walter Rothes, Die Blütezeit der sienesischen Malerei und ihre Bedeutung für die Entwickelung der italienischen Kunst. Strasbourg, 1904 (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 25).

Rott, *Kleinasiat. Denkm.* — Hans Rott, Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien und Lykien. Leipzig, 1908. (Studien über christliche Denkmäler, herausgegeben von Johannes Ficker, 5-6 Heft).

Rovinskij *Obozrjenie ikonopisanija v Rossii.* — D. A. Rovinskij, Obozrjenie ikonopisanija v Rossii do konca XVII vjeka. Saint-Pétersbourg, 1903.

Sanoner, *Vie de J.-C.* — G. Sanoner, La vie de Jésus-Christ racontée par les imagiers du Moyen Age sur les portes d'églises. Lille, etc., 1903. (Extrait de la Revue de l'art chrétien, 1905, 4[e] livraison).

Sauerland-Haseloff. — H. V. Sauerland et A. Haseloff, Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier. Codex Gertrudianus in Cividale. Trèves, 1901. (Festschrift der Gesellschaft für nützliche Forschungen zu Trier, zur Feier ihres hundertjahrigen Bestehens).

Schlumberger, *Épopée,* I. — Gustave Schlumberger, L'épopée byzantine à la fin du x[e] siècle. Jean Tzimiscès. Les jeunes années de Basile II le tueur de Bulgares (969-989). Paris, 1896.

SCHLUMBERGER, *Épopée,* II. — Gustave Schlumberger, L'épopée byzant ne à la fin du xe siècle. Basile II le tueur de Bulgares. Paris, 1900.

SCHLUMBERGER, *Épopée,* III. — Gustave Schlumberger, L'épopée byzantine à la fin du xe siècle. Les Porphyrogénètes Zoé et Théodora. Paris, 1905.

SCHLUMBERGER, *Mélanges.* — Gustave Schlumberger, Mélanges d'archéologie byzantine. Paris, 1895.

SCHLUMBERGER, *Nic. Phocas.* — Gustave Schlumberger, Un empereur byzantin au xe siècle. Nicéphore Phocas. Paris, 1890.

SCHMID, *Geburt* (ou SCHMID). — Max Schmid, Die Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst. Stuttgart, 1890.

SCHMIDT, *Blagovješčenie.* — F. I. Šmit, Blagovješčenie. Sofia, 1911. (Extrait des Izvjestija russk. Instituta, t. XV).

SCHMIDT, *Kahrié-Djami.* — Feodor Šmit, Kachrie-Džami, I. Istorija monastyrja Chory, architektura mečety, mozaiki narfikov. Sofia, 1906. (Extrait du t. XI des Izvjestija russk. Instituta). — A cet ouvrage se rattache un album intitulé : Kachrie-Džami, Album k XI tomu Izvjeztij russkago arch. Instituta v Konstantinopolje, risunki i čerteži ispolnenye chudožnikom N. K. Kluge. Munich, 1906.

SCHMIDT, *Kreščenie.* — F. I. Šmit, Odin iz ikonografičeskich variantov Kreščenija Spasitelja. Sofia, 1911. (Extrait des Izvjestija russk. Instituta, t. XV).

SCHMIDT, *Mozaiki prep. Luki.* — F. I. Šmit, Mozaiki monastyrja prepodobnago Luki. Kharkov, 1914. (Extrait de Sbornik Charkovskago istoriko-filologičeskago Obščestva v čest prof. V. P. Buzeskula).

SCHÖNERMARK, *Der Kruzifixus.* — Gustav Schönermark, Der Kruzifixus in der bildenden Kunst. Strasbourg, 1908.

SCHULTZ-BARNSLEY. — Robert Weir Schultz and Sidney Howard Barnsley, The monastery of Saint Luke of Stiris, in Phocis, and the dependent monastery of Saint Nicolas in the fields, near Skripou, in Bœotie. Londres, 1901.

SMIRNOV, *Sir. bljudo.* — D. A. Chvolson, N. V. Pokrovskij, J. I. Smirnov, Serebrjanoe sirijskoe bljudo najdennoe v Permskom kraje. Saint-Pétersbourg, 1899. (Materialy po archeologii Rossii, n° 22).

STAMMLER, *Paramentenschatz.* — Jakob Stammler, Der Paramentenschatz im Historischen Museum zu Bern in Wort und Bild. Berne, 1895. (Führer durch das Bernische historische Museum, Nr. 1).

STORNAJOLO, *Miniature.* — Cosimo Stornajolo, Le miniature delle Omilie di Giacomo monaco (Vatic. gr. 1162) e dell' evangelario greco Urbinate (Vatic. Urbin. gr. 2). Rome, 1910. (Codices e Vaticanis selecti, series minor, vol. I).

STRZYGOWSKI, *Etschmiadzin-Evangeliar.* — Josef Strzygowski, Das Etschmiadzin-Evangeliar. Beiträge zur Geschichte der Armenischen, Ravennatischen und Syro-Ægyptischen Kunst. Vienne, 1891. (Byzantinische Denkmäler, I).

STRZYGOWSKI, *Kleinasien.* — Josef Strzygowski, Kleinasien ein Neuland der Kunstgeschichte. Kirchenaufnahmen von J. W. Crowfoot und J. I. Smirnov. Leipzig, 1903.

STRZYGOWSKI, *Physiologus.* — Josef Strzygowski, Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch, nach

Handschriften der Bibliothek zu Smyrna. Leipsig, 1899. (Byzantinisches Archiv, Heft 2).

Strzygowski, *Serb. Psalter.* — Josef Strzygowski, Die Miniaturen des serbischen Psalters der königl. Hof und Staatsbibliothek in München. Vienne, 1906. (Denkschriften der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosophisch-historische Klasse, Band LII).

Strzygowski, *Taufe Christi.* — Josef Strzygowski, Iconographie der Taufe Christi. Munich, 1885.

Stuhlfauth, *Die altchristliche Elfenbeinplastik.* — Georg Stuhlfauth, Die altchristliche Elfenbeinplastik. Fribourg-en-Brisgau et Leipzig, 1896. (Archäologische Studien zum christlichen Altertum und Mittelalter, herausgegeben von Johannes Ficker. Zweites Heft).

Suida, *Florentinische Maler.* — Wilhelm Suida, Florentinische Maler um die Mitte des XIV Jahrhunderts. Strasbourg, 1905. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 32).

Swainson, *Greek liturgies.* — C. A. Swainson, The greek liturgies, chiefly from original authorities. Londres, 1884.

Swarzenski, *Regensburger Buchma erei.* — Georg Swarzenski, Die regensburger Buchmalerei des X und XI Jahrhunderts. Leipzig, 1901. (Studien zur Geschichte der deutschen Malerei des frühen Mittelalters).

Swarzenski, *Salzb. Malerei.* — Georg Swarzenski, Die salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stils. 2 vol. Leipzig, 1908-1913.

Sybel, *Christliche Antike.* — Ludwig von Sybel, Christliche Antike. Einführung in die altchristliche Kunst. 2 vol. Marbourg, 1906-1909.

Tafrali, *Thessalonique au XIVe siècle.* — O. Tafrali, Thessalonique au xive siècle. Paris, 1912.

Tchobanian, *Pages arméniennes.* — Archag Tchobanian, Pages arméniennes Paris, 1912. (En arménien).

Laudedeo Testi, *Storia della Pittura veneziana.* — Laudedeo Testi, Storia della Pittura veneziana. Parte prima. Le origini. Bergame, 1909.

Tikkanen, *Psalterillustration.* — J. J. Tikkanen, Die Psalterillustration im Mittelalter. Tome I. Die Psalterillustration in der Kunstgeschichte. Helsingfors, 1895.

Tischendorf. — Constantinus de Tischendorf, Evangelia apocrypha. Leipzig, 1853 (2e éd. 1876).

Tobler-Molinier, *Itinera hierosolymitana.* — Titus Tobler et Augustus Molinier, Itinera hierosolymitana et descriptiones terræ sanctæ bellis sacris anteriora. Genève, 1880.

Toesca, *Pittura nella Lombardia.* — Pietro Toesca, La pittura e la miniatura nella Lombardia, dai più antichi monumenti alla metà del quattrocento. Milan, 1912.

Toscani-Cozza, *De immaculata Deiparae conceptione* — De immaculata Deiparae conceptione hymnologia Graecorum ex editis et manuscriptis codicibus Cryptoferratensibus, latina et italica interpretatione, patrologica comparatione et adnotationibus illustrata cura Theodori Toscani et Josephi Cozza. Romae, 1862.

Trenev. — Miniatjuri grečeskago minologija XI vjeka, n° 183 moskovskoj

sinodalnoj biblioteki. Izdanie D. K. Treneva. Opisanie rukopisi N. P. Popova. Moscou, 1911.

Porphyre Uspenskij, *Pervoe Putešestvie*. — Episkop Porfirij Uspenskij, Pervoe putešestvie v Afonskie monastyri i skity v 1845 godu. Kiev-Moscou, 1877-1881. (Deux parties en 5 volumes).

Uvarov, *Sbornik melkich trudov*. — Graf Aleksjej Sergjevič Uvarov, Sbornik melkich trudov, izdan ko dnju 25-ljetija co dnja končiny pod redaktorstvom Gr. P. S. Uvarovoj. 3 vol. Moscou, 1910.

Venturi. — A. Venturi, Storia dell'arte italiana. Milan, 1901 et suiv.

Venturi, *La Madone*. — Adolphe Venturi, La Madone. Représentations de la Vierge dans l'art italien. Traduit de l'italien. Paris, [1902].

Vőge. — W. Vőge, Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte der Malerei in Deutschland im 10 und 11 Jahrhundert. Trèves, 1891. (Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst, Ergänzungsheft VII).

W. Vőge, *Elfenbeinbildwerke*. — W. Vőge, Kőnigliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen. Zweite Auflage. Die Elfenbeinbildwerke. Berlin, 1900 (texte), 1902 (planches).

Warner-Wilson, *The benedictional of saint Æthelwold*. — George Frederic Warner and Henry Austin Wilson, The benedictional of saint Æthelwold, bishop of Winchester (963-984), reproduced in fac-simile from the manuscript in the library of the Duke of Devonshire at Chatsworth. Oxford, 1910.

P. Weber, *Geistliches Schauspiel*. — Paul Weber, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältnis erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge. Eine kunsthistorische Studie. Stuttgart, 1894.

Weigelt, *Duccio*. — Curt H. Weigelt, Duccio di Buoninsegna. Studien zur Geschichte der frühsienesischen Tafelmalerei. Leipzig, 1911.

Westwood, *Fac-similes*. — G. O. Westwood, Fac-similes of the miniatures and ornements of anglo-saxon and irish manuscripts. Londres, 1868.

Westwood, *Palæographia sacra pictoria*. — G. O. Westwood, Palæographia sacra pictoria. Londres, 1845.

Wiegand, *Der Latmos*. — Theodor Wiegand, Milet. Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen seit dem Jahre 1899. Band III, Heft I. Der Latmos. Berlin, 1913. (Kőnigliche Museen zu Berlin).

Wiegand, *Hl. Sabina*. — Johannes Wiegand, Das altchristliche Hauptportal an der Kirche der hl. Sabina auf dem aventinischen Hügel zu Rom. Trèves, 1900.

Wilson. — *The missal of Robert of Jumièges*. — H. A. Wilson, The missal of Robert of Jumièges. London, 1896. (Henry Bradshaw Society, vol. XI).

Wulff, *Beschreibung der Bildwerke*. — Kőnigliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen, t. III. O. Wulff, Altchristliche und mittelalterliche, byzantinische und italienische Bildwerke. Teil I. Altchristliche Bildwerke. Berlin, 1909. Teil II. Mittelalterliche Bildwerke. Berlin, 1911.

ZIMMERMANN, *Giotto*. — Max Gg. Zimmermann, Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter. Erster Band. Voraussetzung und erste Entwickelung von Giottos Kunst. Leipzig, 1899.

Anonymes et périodiques

Ambros. L. 58 sup. — Voyez Ceriani.

Anonyme d'Allatius. — Anonymus de locis hierosolymitanis, dans Leonis Allatii Σύμμικτα, sive opusculorum, græcorum et latinorum, vetustiorum ac recentiorum libri duo, Coloniæ Agrippinæ, 1653, et dans Migne, Patrologiæ græcæ t. 133, col. 973-991.

Antiq. Emp. Russie. — Antiquités de l'Empire de Russie, éditées par ordre de Sa Majesté l'empereur Nicolas Ier. 6 sections. Moscou, s. d. (Titre en français et en russe).

Arch. Izv. i Zamjetki. — Archeologičeskija Izvjestija i Zamjetki izdavaemyja Imperatorskim moskovskim archeologičeskim Obščestvom. Moscou, 1893 et suiv.

B. C. H. — Bulletin de correspondance hellénique. Δελτίον ἑλληνικῆς ἀλληλογραφίας. Athènes et Paris, 1877 et suiv.

Bonn. Jarhbücher. — (Bonner Jahrbücher) Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande. Bonn, 1842 et suiv.

Bul. Com. mon. ist. — Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice. Bucarest, 1908 et suiv.

Bul. Soc. arch. bulgare. — Izvjestija na blgarskoto archeologičesko Družestvo. Bulletin de la Société archéologique bulgare. Sofia, 1910 et suiv.

Burlington Club Exhibition. — Burlington fine arts Club. Exhibition of pictures of the school of Siena. Londres, 1904.

Byz. Zeits. — Byzantinische Zeitschrift herausgegeben von Karl Krumbacher. Leipzig, 1892 et suiv.

Coll. Basilewsky. — A. Darcel et A. Basilewsky, Collection Basilewsky. Catalogue raisonné, précédé d'un essai sur les arts industriels du Ier au XVIe siècle. Paris, 1874.

Copies photographiées. — Copies photographiées des miniatures des manuscrits grecs concervés (*sic*) à la Bibliothèque synodale, autrefois patriarcale de Moscou. 2 vol. Moscou, 1862-1863. (Un exemplaire à la Bibliothèque Nationale, Fac-similés, n° 176).

Δελτ. Χριστ. Ἑταιρείας. — Χριστιανικὴ ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία. Δελτίον περιέχον τὰς ἐργασίας τῆς Ἑταιρείας. Athènes, 1892 et suiv.

Drevnosti. — Drevnosti. Trudy moskovskago archeologičeskago Obščestva pod redakcieju V. E. Rumjancova. Moscou (La référence « Kondakov, Drevnosti, 1878 » doit se lire : Kondakov, Drevnosti, t. VII. 3, 1878, les tomes ne correspondant pas aux années).

Evangel. infantiae. — Evangelium infantiæ salvatoris arabicum. Voir Tischendorf.

Evangel. Nicodemi. — Evangelium Nicodemi, pars I, Gesta Pilati. Voir Tischendorf.

Felix Ravenna. — Felix Ravenna. Bollettino storico romagnolo edito da un gruppo di studiosi. Ravenne, 1911 et suiv.

Gemaeldegalerie. — Königliche Museen zu Berlin. Die Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums. Vollständiger beschreibender Katalog sämtlicher Gemälde. Im Auftrag der Generalverwaltung bearbeitet von Hans Posse. Erste Abteilung. Die romanischen Länder. Berlin, 1909.

H. Ét. — Gabriel Millet, La Collection chrétienne et byzantine des Hautes-Études. Paris, 1903. (École pratique des Hautes-Études, Section des sciences religieuses. Rapport sommaire sur les conférences de l'exercice 1902-1903). Avant la mention H. Ét., nous avons inscrit le nom des personnes qui ont fourni les clichés, sauf le nôtre. En réalité, H. Ét , sans autre mention, doit se lire : Millet, H. Ét. La plupart de ces documents proviennent de nos missions.

Hortus Deliciarum. — Herrade de Landsberg. Hortus Deliciarum, publié aux frais de la Société pour la conservation des Monuments Historiques d'Alsace. Texte explicatif commencé par le chanoine A. Straub (+ 1891) et achevé par le chanoine G. Keller, 1879-1899. Strasbourg, 1901.

In Joh. Homil. — S. Joannis Chrysostomi Homiliæ in Joannem, dans Migne Patrologiæ græcæ tomus LIX.

In Mat. Homil. — S. Joannis Chrysostomi Homiliæ in Matthæum, dans Migne Patrologiæ græcæ tomi LVII-LVIII.

Inscr. Athos. — G. Millet, J. Pargoire et L. Petit, Recueil des inscriptions chrétiennes de l'Athos. Première partie. Paris, 1904. (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, fascicule quatre-vingt-onze).

Izvjestija russk. Inst. — Izvjestija russkago archeologičeskago Instituta v Konstantinopolje. Odessa, puis Sofia, 1896 et suiv.

Jahrbücher. — Jahrbücher für Kunstwissenschaft herausgegeben von Dr A. von Zahn. Leipzig, 1868 et suiv.

Katalog sobr. drevn. Uvarova. — Katalog sobranija drevnostej Grafa Alekseja Sergjeviča Uvarova. Moscou, 1887 et suiv.

Kavkaz. — Kavkaz. Materialy po archeologii Kavkaza, sobrannye ekspedicijami Imperatorskago moskovskago archeologičeskago Obščestva. Moscou, 1888 et suiv.

Kievskij Sof. Sobor. — Drevnosti Rossijskago Gosudarstva. Kievskij Sofijskij Sobor. Izdanie Imperatorskago russkago archeologičeskago Obščestva. [Saint-Pétersbourg, s. d.].

Korrekt. Listy. — Licevaja psaltir 1397 goda prinadležaščaja Imperatorskomu Obščestvu ljubitelej drevnej pismennosti [nº 1252 F VI] (Korrekturnye listy). Saint-Pétersbourg, 1890.

Légende Dorée, trad. Roze. — La Légende Dorée de Jacques de Voragine traduite par l'abbé J.-B. M. Roze. Paris, 1902.

Licevoj ikonopisnyj podlinnik — Licevoj ikonopisnyj podlinnik. Tom. I. Ikonografija Gospoda Boga i Spasa Naševo Jisusa Christa. Izdanie Vysočajše učreždennago Komiteta Popečitelstva o Russkoj Ikonopisi. Saint-Pétersbourg, 1905.

Mémoires Inst. d'arch. orient. — Mémoires publiés par les membres de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire. Le Caire, 1889 et suiv.

Ménée de Décembre, Venise. — Μηναῖον τοῦ Δεκεμβρίου, περιέχον ἅπασαν τὴν ἀνήκουσαν αὐτῷ ἀκολουθίαν, διορθωθὲν τὸ πρὶν ὑπὸ Βαρθολομαίου Κουτλουμουσιανοῦ τοῦ Ἰμβρίου... Ἔκδοσις ἕκτη. Venise, 1895.

Ménée de Janvier, Venise. — Μηναῖον τοῦ Ἰανουαρίου, comme le précédent.

Mitth. Antiq. Ges. — Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Zurich, 1888 et suiv.

Mitth. Central-Commission. — Mittheilungen der kaiserl. königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale. Vienne, 1856-1872.

Mon. de l'art ancien russe. — Pamjatniki drevne-russkago iskusstva. Izdanie Imperatorskoj Akademii Chudožestv. Monuments de l'art ancien russe, publiés par l'Académie impériale des Beaux-Arts. Saint-Pétersbourg, 1908 et suiv.

Mon. Piot. — Fondation Eugène Piot. Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Paris, 1894 et suiv.

Oriens christ. — Oriens christianus. Rőmische Halbjahrhefte für die Kunde des christlichen Orients. Leipsig, 1901 et suiv.

Oriens christ., N. S. — Oriens christianus. Halbjahrshefte fur die Kunde des christlichen Orients im Auftrage der Görresgesellschaft, herausgegeben von Dr A. Baumstark. Neue Serie. Leipsig, 1911 et suiv.

Palest. Sbornik. — Pravoslavnyj palestinskij Sbornik. Izdanie Imperatorskago pravoslavnago palestinskago Obščestva. Saint-Pétersbourg, 1882 et suiv.

Paris. 74. — Évangiles avec peintures byzantines du XIe siècle. Reproduction des 361 miniatures du manuscrit grec 74 de la Bibliothèque Nationale [avec notice de H. Omont]. 2 vol. Paris, 1908. (Reproductions de manuscrits et miniatures de la Bibliothèque Nationale, VIII).

Penticostarion, Venise. — Πεντηκοστάριον χαρμόσυνον τὴν ἀπὸ τοῦ Πάσχα μέχρι τῆς τῶν Ἁγίων Πάντων κυριακῆς ἀνήκουσαν αὐτῷ ἀκολουθίαν περιέχον... διορθωθὲν... ὑπὸ Βαρθολομαίου Κουτλουμουσιανοῦ τοῦ Ἰμβρίου. Ἔκδοσις ὀγδόη, ἐν ᾗ προσετέθησαν... αἱ ἐπιδιορθώσεις... παρὰ τοῦ Σπυρίδωνος ἱερομ. Ζέρβου. Venise, 1896.

Penticostarion, Athènes. — Même titre. Ἔκδοσις νεωτάτη. Athènes, 1897.

Podlinnik Bolšakov. — Podlinnik ikonopisnyj. Izdanie S. T. Bolšakova, pod redakciej A. J. Uspenskago. Moscou, 1903.

Podlinnik Stroganov. — Stroganovskij ikonopisnyj licevoj podlinnik. Moscou, 1869.

Protev. — Protevangelium Jacobi, dans Tischendorf et dans Charles Michel, Évangiles apocryphes, I. Paris, 1911.

Pseudo-Matth. ev. — Pseudo-Matthaei evangelium, dans Tischendorf et dans Michel, op. l.

Rassegna Gregoriana. — Rassegna Gregoriana per gli studi liturgici e pel canto sacro. Rome, 1902 et suiv.

Repertorium. — Repertorium für Kunstwissenschaft. Stuttgart-Berlin, 1875 et suiv.

Rőm. Quartalschrift. — Rőmische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte. Rome, 1887 et suiv.

Russkaja Ikona. — Russkaja Ikona. Saint-Pétersbourg, 1914 et suiv. (Chez Golike et Vilborg, Svenigorodskaja 11)

Sbornik. — Sbornik na 1866 god izdannyj Obščestvom drevne-russkago iskusstva pri Moskovskom publičnom Muzeje. Moscou, 1866.

Sofija. — Sofija. Žurnal iskusstva i literatury, izdavaemyj v Moskvje K. F. Nekrasovym, pod redakciej N. N. Muratova. [Moscou], 1914 et suiv.

Soobščenija Palest. Obšč. — Soobščenija Imperatorskago palestinskago Obščestva. Saint-Pétersbourg, 1890 et suiv.

Speculum hum. salv. — Jules Lutz et Paul Perdrizet, Speculum humanæ salvationis. Texte critique. Traduction inédite de Jean Miélot (1448). Les sources et l'influence iconographique principalement sur l'art alsacien du XIVe siècle. Avec la reproduction complète du manuscrit de Sélestat, de la série complète des vitraux de Mulhouse, de vitraux de Colmar, de Wissembourg, etc. Mulhouse, 1907-1909.

Starinar. — Starinar. Organ Srpskog archeološkog Društva. Novog reda godina I et suiv. Belgrade, 1901 et suiv.

Triodion, Athènes. — Τριῴδιον κατανυκτικὸν περιέχον ἅπασαν τὴν ἀνήκουσαν αὐτῷ ἀκολουθίαν τῆς ἁγίας καὶ μεγάλης Τεσσαρακοστῆς... Ἔκδοσις νεωτάτη. Athènes, 1896.

Triodion, Venise. — Même titre. Ἔ δοσις ἑβδομή. Venise, 1897.

Trudy vosmago arch. Sjezda v Moskvje. — Trudy vosmago archeologičeskago sjezda v Moskvje v 1890 g., t. IV. Moscou, 1897.

Viz. Vrem. — Vizantijskij Vremenik izdavaemyj pri Imperatorskoj Akademii Nauk pod redakcieju V. G Vasiljevskago i V. E. Regelja. Saint-Pétersbourg, 1894 et suiv.

Vjestnik. — Vjestnik Obščestva drevne-russkago iskusstva pri Moskovskom publičnom Muzeje izdavaemyj pod redakciej G.D. Filimonova, 1874-1876. Nº 1-12. Moscou, 1876.

Zapiski imp. Obšč. (ou *Zapiski*). — Zapiski Imperatorskago russkago archeologičeskago Obščestva. Novaja Serija. Saint-Pétersbourg, 1886 et suiv.

Žurnal Ministerstva. — Žurnal Ministerstva Narodnago Prosvješčenija. Saint-Pétersbourg, 1879 sq.

Photographies

ALINARI. — Fratelli Alinari, fotografi-editori, Florence.

ANDERSON. — D. Anderson, éditeur-photographe, Rome.

BARČEVSKIJ. — Barčevskij, photographe, Smolensk. Cette remarquable collection vient d'être acquise par un établissement de Moscou, nommé Imperatorskoe Stroganovskoe Učilišče techničeskago risovanija.

BAUMSTARK. — Anton Baumstark, directeur de l'Oriens christianus, Achern (Grand duché de Bade).

BIBL. D'ART ET D'ARCHÉOL. — Bibliothèque d'Art et d'Archéologie (fondation Doucet), Paris.

BOINET. — Amédée Boinet, conservateur à la Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris.

BRAUN. — Maison Braun, Clément et Cie, Paris.

BROGI. — Giacomo Brogi, fotografo-editore, Florence.

BURTON. — Henry Burton et Cº, Florence. (Négatifs appartenant à M. Perkins)

CLÉDAT. — Jean Clédat, conservateur du Musée d'antiquités, Ismaïlia (Égypte).

COLL. H. ÉT. — Collection chrétienne et byzantine des Hautes-Études, nouvelles acquisitions. Voyez H. Ét.

ERMAKOV. — D. J. Ermakov, photographe, Tiflis.

FERRARIO. — Achille Ferrario, fotografo, Milan.

GARGIOLLI. — Ministero della Pubblica Istruzione. Gabinetto fotografico diretto dal. Dott. G. Gargiolli, Rome.

GEROLA. — Giuseppe Gerola, conservateur du Museo Nazionale, Ravenne.

GIRAUDON. — Bibliothèque photographique A. Giraudon, Paris.

HANFSTAENGL. — Franz Hanfstaengl, Kunstverlag, Munich.

HASELOFF. — Arthur Haseloff, Kgl. Preussisches historisches Institut, Rome.

HENGSTENBERG. — Dr Willy Hengstenberg, Munich.

INSTITUT ARCH. RUSSE, A CONSTANTINOPLE. — Institut archéologique russe, à Constantinople. (Missions Miljukov et Uspenskij).

INST. ITAL. ARTI GRAFICHE. — Instituto italiano d'arti grafiche (maison d'édition), Bergame.

JERPHANION. — R. P. Guillaume de Jerphanion, S. Mary College, Canterbury.

KONDAKOV, ATHOS. — N. P. Kondakov, membre de l'Académie des Sciences, Saint-Pétersbourg. Voy. Pamjatniki christianskago iskusstva na Afonje, p. 301.

LAMPAKIS.— + Georges Lampakis, ancien directeur du Musée chrétien, Athènes. Voy. Χριστιανικῆς ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας Δελτίον Θον (Κατάλογος φωτογραφιῶν). Athènes, 1910.

LOMBARDI. — Premiato Stabilimento Fotografico del Cav. Paolo Lombardi e Figlio, Sienne.

MACLER. — Frédéric Macler, professeur à l'École des Langues orientales, Paris.

PAUL MARC. — Paul Marc, directeur de la Byzantinische Zeitschrift, Munich.

MESSBILDANSTALT. — Kgl. Pr. Messbild-Anstalt, Berlin W. 56, Schinkelpl. 6.

MILLET. — Photographies de l'auteur, exécutées pendant sa mission de 1906.

MOSCIONI. — Raccolta fotografica di Romualdo Moscioni, Rome.

NAYA. — Stabilimento Carlo Naya, Venise.

PFEIFFER — Collection Pfeiffer. (Photographies communiquées par M. Haseloff).

POULITSAS. — Panaghiotis Poulitsas, avocat, Sparte.

PREUSS. HIST. INST. — Kgl. Preussisches historisches Institut, Rome (Via Dogana Vecchia, 29).

RIEHN-TIETZE. — Riehn und Tietze, Buch und Kunst-Verlag, Munich.

ROSSI. — Stabilimento di Giulio Rossi, Milan.

SEVASTIANOV. — Mission Sevastianov, au Mont-Athos. Les négatifs sont au Musée Rumjancev, à Moscou.

SOC. ORTH. PALEST. — Société impériale orthodoxe de Palestine. Voy. Palestina i Sinaj. Čast I, vypusk 3-j (dopolnenie II). Saint-Pétersbourg, 1900. Sobranie fotografičeskich snimkov prinadležaščich Imperatorskomu pravoslavnomu palestinskomu Obščestvu. Privel v porjadok i opisal V. D. Jušmanov.

VERRI. — Candido Verri, fotografo, Pérouse.

SANSAINI. — Pompeo Sansaini, fotografo, Rome.

SCHWARZ. — Gustav Schwarz, königl. Hofphotograph, Berlin.

ZAGNOLI. — Fotografia dell' Emilia. Alfonso Zagnoli, succ. a Pietro Poppi Bologne.

SOMMAIRE

CHAPITRE II. — Les fêtes

Le cycle narratif. — On décora d'abord les églises en respectant l'ordre du récit évangélique. Les peintres cappadociens suivent cette tradition jusqu'au xe siècle, p. 15-16.

Les miracles mis à part. — Dès l'époque des Iconoclastes, on les détache du cycle. Simple démonstration, ils se subordonnent à la Passion, agent du salut, p. 16.

Les grandes fêtes. — Le choix des images, comme celui des leçons, sera réglé par le rite. On dégage les sujets des grandes fêtes. L'Orient s'attache surtout à la Nativité et à la Passion : exemples tirés des chapelles cappadociennes et des églises serbes. Le cycle byzantin, qui comprend les principaux événements de la vie du Christ, conserve, en quelque mesure, le caractère narratif de l'ancienne décoration : les douze fêtes. On distingue les « grandes fêtes » et les « fêtes du Seigneur ». Le choix n'est définitif qu'au xive siècle. C'est en réalité un groupement iconographique, que l'on adapte à la structure des églises, en y ajoutant certains sujets secondaires : la Péribleptos de Mistra, p. 16-25.

La signification symbolique de l'église, de la liturgie et des images. — La hiérarchie des images répond aux commentaires symboliques. L'église figure le lieu de la Passion et de la Résurrection ; la liturgie, ces événements eux-mêmes. En conséquence, on mettra en évidence le Crucifiement et les Limbes. Mais, au xie siècle, Théodore d'Andida, inspiré par l'humanisme, voit, dans la liturgie, se dérouler l'histoire entière du Sauveur. Au xive, Nicolas Cabasilas enseigne que le rite en évoque tous les épisodes dans l'imagination des fidèles. Ces idées ont inspiré les iconographes, lorsqu'ils reviennent au cycle narratif, p. 25-30.

CHAPITRE III. — Le cycle liturgique

La Passion et la Résurrection font suite aux grandes fêtes et précèdent les miracles, soit, dans les basiliques (Monréale, Métropole de Mistra), soit, dans les églises cruciformes (Saint-Marc, Mont-Athos), sauf en certains cas, où ces deux groupes occupent aussi une place à part (Daphni et Chios, églises serbes, Mistra), p. 31-33.

L'ordre des péricopes. — Ce système répond à la distribution des péricopes, à partir du Dimanche des Rameaux. En effet, après Pâques, on lit, avec les épisodes de la Résurrection, les miracles et les actes de Jésus rapportés par le quatrième évangile ; puis, après la Pentecôte, on complète le cycle d'après Matthieu et Luc, p. 33-35.

Influence du rite sur le choix des images. — Elle se manifeste clairement dans les manuels et dans les églises relativement récentes, par exemple, à Saint-Athanase de Kalamata, au Mont-Athos, à Saint-Théodore-Stratilate de Novgorod. On peut aussi la distinguer, au xive siècle, en Macédoine et à Mistra. Les ἑωθινά ont été représentés à part, au Mont-Athos, à Mistra et à Gračanica, p. 35-40.

CHAPITRE IV. — **La Passion et la Résurrection**

I. — La Passion

Cycles complets. — Le Mont-Athos, jusqu'à Denys de Fourna, suit la tradition byzantine, toujours mesurée. Les Serbes, au xiv[e] siècle, et les Russes, dès le xii[e], s'étendent davantage sur les détails et font plus vivement ressortir les souffrances du Sauveur. Ils suivent l'exemple de l'Orient, p. 41-44.

Cycles réduits. — Les Syriens, suivant l'apocryphe, omettent le Jugement de Caïphe, insistent sur celui de Pilate, que l'iconographie hellénistique et byzantine écarte de parti pris : les Saints-Apôtres et les chroniques. Les deux procédés se retrouvent au xi[e] et au xiv[e] siècle, p. 44-49. — Lorsque l'on réduit davantage, on conserve la Trahison de Judas. Pourtant, cette composition manque à Castoria et à Mistra. Les peintres de la Péribleptos et de Sainte-Sophie ont préféré le Reniement, peut-être en s'inspirant de Chrysostome, p. 49-52.

II. — La Résurrection

Les quatre évangiles ne concordent pas. Pour les combiner, tantôt, on les juxtapose (Saints-Apôtres, Sainte-Marie-Antique, coffret cruciforme du Sancta Sanctorum), tantôt, on les coordonne selon l'ordre probable des événements (manuel de Denys, Ravenne, Monréale, Nagoriča). La Métropole de Mistra représente un système intermédiaire, p. 53-56.

CHAPITRE V. — **Les miracles**

Les miracles se trouvent souvent groupés sans ordre, comme dans les sermons, au hasard des souvenirs ou selon certaines analogies. Toutefois, les exégètes s'efforcent d'accorder les textes et permettent ainsi de constituer une suite unique. Denys de Fourna suit Matthieu, en y intercalant les épisodes particuliers aux autres évangélistes. A Saint-Serge de Gaza, à Monréale et, mieux encore, dans la Métropole de Mistra, c'est Luc qui sert de base, p. 57-62.

Signification du choix et du groupement. A Monréale et à Mistra, on a distingué très justement les miracles de Galilée et ceux de Judée. Les sermonnaires aperçoivent une progression dans l'ordre même où Marc et Luc rapportent les miracles de Galilée. En s'inspirant de ces commentaires, les peintres de Mistra nous montrent la foi grandissante de la foule, tandis que, dans les miracles de Judée, « récits symboliques », réunis aux épisodes du quatrième évangile, ils mettent en opposition les apôtres et les Juifs, la foi nouvelle et le Judaïsme. Dans l'ensemble, ils suivent un système logiquement ordonné, p. 62-66.

LIVRE II

Les thèmes : les grandes fêtes avant la Passion

CHAPITRE PREMIER. — L'Annonciation

La Vierge. — Son attitude permet de classer les monuments. D'abord, assise, elle file, suivant l'apocryphe, puis, dès le VIe siècle, debout, elle discute, selon Chrysostome et les sermonnaires byzantins : Gaza et les Saints-Apôtres. Elle passe à droite. Alors, les Syriens et les primitifs cappadociens lui prêtent un geste expressif : le bras tendu ou levé sur le côté. Les Byzantins observent plus de réserve : la main droite, ramenée devant la poitrine, montre la paume, p. 67-70.

Au XIIe siècle, la Vierge file, assise, en se retournant vers l'ange : Homélies de Jacques. On interprète le modèle primitif, qui s'est conservé en Orient. L'iconographie byzantine s'inspire de l'apocryphe, comme celle d'Occident, lorsque celle-ci met un livre entre les mains de Marie, p. 70-73.

Le XIVe siècle choisit entre deux types ; 1° Marie, assise, file en se retournant vers l'ange, comme au XIIe : on modifie et l'on varie le mouvement des bras. 2° Debout, plus rarement assise, elle lui fait face, en avançant un peu la main hors de son manteau, sur le côté, près du visage. Elle reproduit alors le geste syrien, tel que nous le montrent, au IXe et au Xe siècle, le Paris. 510 et le transept de Toqale, adouci par l'imitation de l'antique, conforme à la haute idée que les sermonnaires se font de sa sagesse et de sa dignité, p. 73-81.

L'Hymne Acathiste. — Les Slaves admettent, les Byzantins écartent l'Annonciation au puits. Les uns et les autres figurent Marie orante. Ce motif est commun en Occident, mais l'Occident l'a pris aux Syriens, en supprimant la quenouille, que ceux-ci laissaient dans la main gauche. Les orfèvres géorgiens, certains miniaturistes byzantins ont opéré le même changement. Les Byzantins pensaient, comme les Latins, que Marie accepta la parole de l'ange en faisant le geste de la prière, p. 81-86.

L'ange. — L'ange courant ou arrêté appartient à l'ancienne iconographie syrienne. Le costume impérial est un trait slave, p. 86-88.

Les architectures. — On figure d'abord la basilique de Nazareth : les Byzantins la déforment, le XIVe siècle la reproduit exactement, d'après les anciens modèles. Dans d'autres compositions, il développe les architectures décoratives, p 88-89.

La servante. — La servante assise, filant, apparaît vers la fin du XIIe et au XIIIe siècle, en Occident et dans les monuments byzantins Depuis la fin du VIIIe, l'iconographie latine représente une jeune fille debout, derrière Marie, le plus souvent soulevant un rideau. Cette figure, empruntée à la Visitation, provient de l'Orient, p. 90-91.

Le pot de fleur et la fontaine. — Le pot de fleur appartient à l'Occident ; la fontaine de vie, à Byzance, p. 91-92.

CHAPITRE II. — La Nativité

Mistra et le Mont-Athos. — A Mistra, on distingue deux groupes : d'une part, la Métropole et le Brontochion, de l'autre, la Péribleptos et la Pantanassa. La Péribleptos se rattache au type du Mont-Athos et des icones crétoises, et, plus étroitement, à la plus récente des deux variantes que l'on peut distinguer parmi ces monuments. Elle daterait ainsi du milieu du XVI[e] siècle. Pourtant, il est légitime de l'attribuer au XIV[e]. On l'examinera en elle-même, p. 93-99.

I. — La Nativité : attitude de Marie

Signification de l'attitude : les types. — Ce trait permet de classer tous les monuments. On a figuré la Mère de Dieu, d'abord, assise, parce qu'elle a enfanté sans douleur, puis, couchée, pour faire entendre que Jésus a réellement revêtu notre humanité. En ce cas, on accuse plus ou moins nettement les effets de la douleur, suivant qu'on la met sur le côté ou sur le dos, p. 99-101.

Marie couchée sur le côté : le type cappadocien et ses transformations. — Marie, à droite, tournée sur le côté, appuyée sur une main, avance l'autre. Le motif, sorti des milieux syriens, se développe en Cappadoce, pénètre dans l'Italie du Sud et tient une grande place dans les monuments byzantins du XI[e] siècle, où la composition se trouve retournée : Marie passe à gauche, Joseph à droite, p. 101-104.

Marie couchée sur le côté : les variantes du XIV[e] siècle. — On en compte deux : 1° A la Péribleptos, Marie dort, la tête sur la main. Tous les monuments analogues se rattachent par quelque trait à l'iconographie palestinienne et cappadocienne. 2° Dans les icones (Saint-Eustathe, Lichačev 103), Marie incline la tête, sans l'appuyer sur sa main. Ce geste appartient aux anciens monuments byzantins, mais se rencontre aussi en Italie, p. 104-106.

Marie couchée sur le dos, regardant devant elle. — 1° Les bras reposent le long du corps. Les exemples sont plus nombreux en Orient qu'à Byzance, très nombreux en Occident. 2° Elle gesticule : l'Orient a passé ce modèle aux primitifs italiens, p. 106-108.

Italie, Serbie, Mont-Athos. — 1° Lavra et Dionysiou : Marie, couchée à droite, tend la main gauche vers la crèche. L'origine est en Syrie, non en Italie. 2° Saint-Paul : Marie croise les bras, d'après Duccio. D'autres exemples nous font saisir d'aussi étroites relations, nous montrent les Orthodoxes touchés par le sentiment italien : Duccio et le psautier du Munich, le tableau du Palazzo Corsini et Studenica (église de Milutin . Toutefois, les deux écoles conservent, indépendamment l'une de l'autre, l'ancienne ordonnance de l'iconographie cappadocienne, p. 108-114.

II. — L'Annonce aux bergers

Le berger musicien dans la Nativité. — Les peintres de Cappadoce représentent trois bergers, dont un, assis, joue de la flûte. Les Byzantins du XI[e] siècle négligent le musicien, mais la tradition locale le conserve en cer-

taines régions, en particulier en Orient, et le xive siècle le reprend : on le rencontre en Italie, chez les Serbes, à Mistra, p. 114-124.

L'Annonce aux bergers distincte de la Nativité. — L'épisode comprend plusieurs scènes. On distinguera deux rédactions. 1° Gaza, Paris. 74 : les trois bergers se tiennent debout, sans le musicien. 2° Saints-Apôtres, Laur. VI 23, Kahrié-Djami : les bergers sont en partie assis, l'un d'eux joue de la flûte, p. 124-130. — En Cappadoce, on transcrit, près du berger musicien, un αὐτόμελον de l'office du 24 décembre, que l'on peut rattacher au monastère nommé Ποίμνιον, en Palestine. Le motif provient de cette région, où on le rencontre dès le vi^{e} siècle, p. 130-132.

Signification du berger musicien. — Le chant liturgique évoque la scène pastorale et l'associe à la Nativité. Le même tableau de genre, légué par l'art alexandrin, sert à illustrer Grégoire de Nazianze et à orner les canons des tétraévangiles. Les artistes du xive siècle ont pu imiter, plus ou moins directement, les monuments du ve ou du vi^{e}. Ils ne s'inspirent pas des mystères latins, p. 132-135.

III. — Le cycle de la Nativité

Les compositions complexes : Luc et Matthieu. — Le xive siècle combine la Nativité, d'après Luc, avec les épisodes rapportés par Matthieu : voyage des mages, fuite en Égypte et massacre des Innocents. Ces événements sont, en effet, commémorés de suite, p. 136-138.

Le cycle de Matthieu, sans la Nativité. — Il s'est constitué dans les évangiles illustrés : Paris. 115, Copte 13. Il se grossit de la longue histoire des mages (Laur. VI 23, Vatican. 1156), qui s'est développée, en Orient, en dehors de ces manuscrits. Il passe ensuite dans les églises (Kahrié-Djami, Kalinić, Brontochion, Gradac). On intervertit les épisodes, conformément au synaxaire, et l'on emprunte certains détails aux apocryphes, p. 138-145.

Le cycle de Matthieu, combiné avec la Nativité. — Dans les églises, il prend place, d'abord, après la Nativité : Cappadoce, Trébizonde, Mistra. Puis, il forme avec elle une composition unique : Gradac. On a suivi Chrysostome, lorsqu'il dépeint la mère, assise, saisissant l'enfant, pour le présenter aux mages qui arrivent. Nous distinguerons deux rédactions, p. 145-147.

1° Laur. VI 23 : les mages adorent l'enfant encore couché dans la crèche, ou bien assis, tout près, sur les genoux de sa mère, p. 147-148.

2° Paris. 74 : ils arrivent à cheval, dans le lointain, quand l'enfant vient au monde. Cette combinaison appartient à l'Orient. Elle s'inspire des chants liturgiques, qui évoquent, au moment de la Nativité, les scènes préliminaires commémorées par les « avant-fêtes », p. 148-150.

Dans certains monuments analogues au Paris. 74, l'Adoration s'est trouvée réunie à la Nativité, tantôt, à droite (Palatine, fresques cappadociennes), parce qu'elle lui faisait suite et que l'on a confondu les deux scènes, tantôt, à gauche, parce que les mages, qui parfois arrivaient à pied (Saint-Luc, Qarabach-Klissé, Urbin 2), ont fini par fléchir le genou, p. 150-154.

Les compositions de Gradac et du Brontochion doivent ainsi à l'Orient leur principe constitutif. En ont-elles reçu les autres détails ? p. 154-155.

Iconographie des divers épisodes : Adoration des mages et Fuite en Égypte. — On a reproduit, à Kalinić, les types orientaux ou latins : les trois mages, alignés parallèlement, Jacques, ou même trois jeunes gens, entraînant l'âne

ou le cheval. Au contraire, Gradac reste conforme à l'iconographie byzantine, p. 155-158.

Massacre des Innocents. — Les Latins groupent les mères loin des enfants. Les Byzantins représentent une mêlée où chacune défend le sien contre un bourreau. Les Cappadociens, imités à Monréale, font moins de place au Massacre qu'aux divers épisodes rapportés par l'apocryphe. Le XIVe siècle reproduit le cycle cappadocien, mais développe le Massacre selon l'esprit de la tradition byzantine : Gradac se rattache à Kahrié-Djami. Le XVIe, à Lavra, emprunte certains motifs à la Renaissance, p. 158-163.

IV. — Le stichère de Noël

Cette composition artificielle se trouve combinée avec la Nativité, au Brontochion et dans certaines icones russes. Elle s'est formée d'après l'Adoration des mages. On distingue deux variantes qui répondent, l'une, au type syrien où la Vierge est de face (Ochrida, Žiča, Mont-Athos), l'autre, au type byzantin, où elle se tourne vers les mages, (Ecphrasis de Marcos Eugénicos, Ravanica, sculpture de la Collection Uvarov, icones russes). Cette seconde variante se rapproche de certaines rédactions de la Nativité et a pu se combiner avec ce thème, p. 163-169.

CHAPITRE III. — **Le Baptême**

Le XIVe siècle donne plus de variété aux types, plus de complexité aux compositions, p. 170.

I. — Le type du Baptême

Les innovations sont l'œuvre du XIIe siècle et s'expliquent par un retour au passé, p. 170.

Les anciens types. — Du type hellénistique, simple et élégant, les types syriens et cappadociens se séparent progressivement. Ils s'en distinguent par l'abandon de l'allégorie et du paysage, par le costume antique du Prodrome, la présence des symboles et des anges, enfin, par le geste réaliste du Sauveur masquant son sexe. L'Occident imite le type cappadocien. Certains traits hellénistiques reparaissent, au IXe siècle, dans les psautiers à illustration marginale, au Xe et au XIe, dans le transept de Toqale et les monuments byzantins. Parmi ceux-ci, on peut discerner plusieurs variantes, dont l'une appartient à l'Anatolie, p. 170-178.

Les innovations du XIIe siècle. — Les trois anges se rencontrent plus tôt et proviennent de l'iconographie orientale, p. 178. — Jésus, en Cappadoce, se tournait parfois vers Jean : maintenant, il croise les jambes. Quand il prend cette attitude, vers le milieu du XIe siècle, il trouve le plus souvent le Précurseur à droite : Saint-Luc, psautier de 1066, Paris. 74, Vatican. 1156. Ces monuments dépendent de la Cappadoce ou de la Palestine : évangile syriaque de Mélitène. Au XIIe siècle, la Syrie aurait aussi fourni le motif à l'Occident, p. 179-182. — Jean, suivant la pratique primitive, porte un costume léger : manteau sans tunique ou mélote, p 182-183.

Les types suivis du XIIIe au XVIIe siècle. — En observant l'attitude de Jésus et le costume du Prodrome, on en peut distinguer trois principaux : l'un

chez les Slaves, l'autre au Mont-Athos, le troisième à Mistra (Péribleptos). L'Italie exerce peu d'influence, p. 183-186.

II. — Le cycle du Baptême

Les manuscrits se partagent en deux groupes : 1° Paris. 115, Petropol. 305, Copte 13, Laur. VI 23 ; 2° Paris. 64, Paris. 74, Gélat, p. 186.

1° *Le quatrième évangile : le témoignage de Jean.* — On a illustré chacun des épisodes : allusions au témoignage, dans le prologue (I), premier témoignage de Jean devant les prêtres et les lévites envoyés par les Pharisiens (II), second témoignage en présence de Jésus (III), vocation des deux premiers disciples (IV), vocation de Philippe et de Nathanaël (V). Le Paris. 115 et le Petropol. 305 représentent la rédaction primitive où Jean, conservant l'attitude d'un orateur antique, a les auditeurs à gauche (la gauche du spectateur) et Jésus à droite. Le Paris. 74 comprend un motif nouveau : Jésus marchant vers la droite. Les mosaïques de Kahrié-Djami, où l'on a traité les épisodes II et III selon la rédaction du Paris. 115 et du Petropol. 305, paraissent reproduire une ancienne miniature hellénistique, peut-être égyptienne. Le Laur. VI 23 forme la transition entre les deux groupes, p. 186-194.

2° *Matthieu et Luc : la prédication de Jean.* — Le récit de chacun des synoptiques est divisé en deux péricopes : prédication de Jean et baptême de Jésus. Les iconographes combinent la première de Luc et la seconde de Matthieu. En Cappadoce (Toqale, Hemsbey-Klissé), ils empruntent ces éléments aux manuscrits où chacun des deux évangiles (Laur. VI 23), ou bien, l'un des deux (Paris. 115, Copte 13), reçoit une illustration distincte. Au xive et au xvie siècle, tantôt, à Gračanica, ils ramassent ce cycle cappadocien dans une composition complexe, autour de la Nativité, tantôt, à Dionysiou, à Parme et à Florence, ils le développent le long d'une frise, p. 194-200. — Ils se sont inspirés de certains textes, d'origine syrienne, des synaxaires et des chants liturgiques, qui leur ont appris aussi à représenter Jean vêtu à l'antique, Jésus tourné vers le Précurseur et bénissant les eaux, p. 200-204.

3° *Matthieu et Marc : le baptême du peuple.* — Le texte de Marc a fourni ce sujet au Paris. 64, au Paris. 74, aux tétraévangiles de Gélat et de Parme, aux éditions liturgiques de Grégoire de Nazianze et aux podlinniks russes. On l'a combiné avec le baptême du Christ, parce qu'à la même place, chaque année, le peuple descendait dans le fleuve, au moment de la bénédiction des eaux. Les artistes de Constantinople, au xiie siècle, ont affectionné ce tableau de genre (Urbin 2, Homélies de Jacques, baptistère de Sainte-Sophie), mais le Paris. 74 et les mosaïques de Chios nous montrent qu'ils l'avaient reçu de l'iconographie palestinienne, ainsi que le paysage, les portes du ciel et la mélote, p. 204-210.

III. — Les types complexes

L'école macédonienne dispose les épisodes préliminaires sur une frise, comme en Cappadoce, avant le Baptême du Christ. D'ordinaire, on les groupe dans une composition unique, autour du sujet principal, p. 210-211.

I. — *Mont-Athos et Péribleptos.* — A Mistra, la composition, plus complexe que dans le catholicon de Lavra et celui de Dionysiou, rappelle exac-

tement Saint-Nicolas de Lavra, décoré en 1560. Mais elle est plus riche et se rattache aux monuments du XIIe siècle, p. 211-212.

II. — *Églises serbes et Brontochion.* — Le Brontochion ressemble, sur certains points secondaires, à la Péribleptos, mais appartient à la même tradition iconographique que Nagoriča, Studenica (église de Milutin), Gračanica, le Protaton, Chilandari et Vatopédi, p. 212-215.

CHAPITRE IV. — **La Transfiguration**

Au XIVe siècle, la composition devient plus dramatique, p. 216.

Signification des attitudes. — Après l'apparition des deux prophètes, les synoptiques décrivent deux scènes, mais ne s'accordent ni sur le caractère des attitudes, ni sur l'ordre des faits. Aux Saints-Apôtres, on avait représenté les disciples, d'abord, projetés tous les trois sur le sol, puis, se relevant, avec des mouvements différents, pendant que Pierre propose de dresser trois tentes. Chrysostome se les représente prosternés, les théologiens du XIIe et du XIVe siècle, « collés au sol » ou « fondus par le feu », p. 216-219.

I. — *Types orientaux.* — Ils correspondent à peu près à la première scène des Saints-Apôtres. Les trois disciples, ou deux au moins, prennent une même attitude, debout ou assis, agenouillés ou prosternés. Chacune de ces variantes se rencontre en Occident, p. 219-222.

II. — *Type byzantin.* — C'est la seconde scène, où chacun se trouve dans une posture différente. On distinguera un groupe archaïque (Paris. 510, Cappadoce) et le groupe byzantin du XIe siècle, enfin, deux variantes, qui paraissent appartenir à l'Asie, p. 222-224.

Athos et Péribleptos. — Les peintres de l'Athos interprètent l'une de ces variantes. Ils accentuent la violence de la chute, tandis que les Italiens l'atténuent. A la Péribleptos, dans une composition semblable, Jacques se renverse sur le dos. Le motif ne vient pas de l'Athos, il dépend de l'iconographie macédonienne du XIVe siècle, p. 224-230.

La gloire. — On met les prophètes hors de la gloire, lorsque l'on attache plus d'importance à la lumière du Thabor. Les figures géométriques qui s'y croisent symbolisent la Trinité, p. 230.

Les scènes accessoires. — La montée et la descente du Thabor, figurées à part dans les tétraévangiles, sont réunies ensuite au sujet principal, p. 231.

CHAPITRE V. — **Lazare**

Le XIVe siècle revient aux compositions complexes des premiers temps, p. 232.

Les anciens types. — Le type hellénistique reçoit un certain développement pittoresque dans le Paris. 510, le Pantocrator. 61 et surtout aux Saints-Apôtres ; le type oriental, dans le Rossanensis. Les iconographes d'Orient et d'Italie simplifient la composition du Rossanensis, mais en retiennent certains traits caractéristiques : Lazare touché à l'épaule, ou bien, encadré par deux figures symétriques, qui dénouent les bandelettes. Giotto paraît encore s'en inspirer. Les Byzantins écartent les gestes familiers, les figures superflues et montrent Marthe tournant la tête vers Lazare, p. 232-237.

Le XIVe siècle. — Dès le XIIe, on voit reparaître les Juifs dans des monuments byzantins qui dépendent des anciens modèles. Leur nombre s'accroît, en Italie, jusqu'au XIVe, en Orient, jusqu'au XVIe. La Macédoine et le Mont-Athos se rencontrent sur certains points : Marthe ne se retourne plus vers Lazare, l'homme qui dénoue les bandelettes s'incline. Mais l'école macédonienne dessine autrement les porteurs qui soulèvent la pierre; elle se distingue surtout par une innovation remarquable : le sarcophage. Le type de l'Athos touche à l'Anatolie et se retrouve en Géorgie, dans le triptyque d'Antcha. Saint-Nicolas de Lavra, avec une composition plus complexe et plus animée, rappelle mieux la Péribleptos. Mais la Péribleptos appartient, ainsi que la Pantanassa, à un groupe intermédiaire entre le Mont-Athos et la Macédoine, p. 237-244.

Les scènes préliminaires. — Du récit évangélique, Chrysostome tire un tableau émouvant. Le Paris. 115 et le Laur. VI 23 représentent les divers épisodes autrement que le Paris. 74 et le tétraévangile de Gélat. Les peintres du XIVe et du XVe siècle les développent plus largement, soit à part (Pantanassa), soit autour du miracle, dans le même cadre (Gračanica, Péribleptos, Saint-Nicolas de Lavra), p. 244-247.

En examinant ce cycle détaillé, nous comprendrons mieux les relations de l'Occident avec les écoles byzantines du XIVe siècle. La rédaction primitive, suivant de près le texte, distinguait les deux scènes que les iconographes byzantins ont confondues : Marie se prosternait aux pieds de Jésus avant le miracle ; près du tombeau, les deux sœurs restaient debout. Les Latins reproduisent exactement cette seconde scène et y placent un sarcophage, p. 247-249.

Au XIIe ou au XIIIe siècle, ils semblent avoir fourni ce motif au Berol. qu. 66, mais eux-mêmes n'ont fait qu'interpréter un ancien prototype hellénistique, que nous apercevons, au VIe, à Gaza, au XIIe, dans le Copte 13, au XIVe, dans la Théosképastos de Trébizonde. Notre miniature peut s'y rattacher, lorsqu'elle nous montre le sarcophage engagé dans la porte du tombeau. On se demandera alors si la Macédoine doit vraiment le sarcophage aux Latins, p. 249-254. La composition complexe du VIe siècle s'est formée sous l'influence de Chrysostome. Les Byzantins l'ont réduite, le XIVe y revient, p. 254

CHAPITRE VI. — **Les Rameaux**

Le pittoresque : Rossanensis, Paris. 74, Mistra, p. 255.

Le type oriental. — La riche composition du Rossanensis, où les enfants jouent le principal rôle, se retrouve, réduite, dans le Laur. VI 23 et les peintures cappadociennes : les spectateurs à l'intérieur de Jérusalem, p. 255-258. — L'Occident suit la même tradition, p. 258-260.

Le type byzantin. — Les Juifs barbus et voilés ont plus d'importance que les enfants, Pierre prend les devants, p. 260-261. — Le type byzantin se répand en Orient et en Occident, au XIIe et au XIIIe siècle, p. 261.

La rédaction pittoresque. — Le Paris. 115 nous montre le Christ descendant le mont des Oliviers, au milieu des enfants et des mères, librement groupés, selon les lois de la perspective, dans un véritable paysage. Il reproduit la primitive rédaction hellénistique, que nous pouvons reconnaître aussi, sous une forme très abrégée, dans le Paris. 510, le psautier de 1066, le Paris. 74 et

quelques autres monuments, p. 262-264. — Dans le Berol. qu. 66, prototype de la Péribleptos, les enfants prennent leurs ébats le long d'une frise. Tous les autres détails, en particulier les apôtres amenant l'ânesse et l'ânon, Zacharie et l'allégorie de Sion, permettent de rattacher cette composition aux anciens modèles. Le tétraévangile copte de l'Institut catholique, en 1250, la reproduit exactement, sauf la frise des enfants, et nous en montre ainsi l'origine orientale, p. 265-269. — Les primitifs siennois (Accademia, n° 8) ont aussi interprété l'ancienne composition pittoresque, p. 270.

Les XIVe, XVe et XVIe siècles. — Le type macédonien, dès le XIIe siècle (Studenica), emprunte à l'Orient les deux enfants étendant ensemble leurs manteaux. Puis, il se développe : Jésus se retourne, les apôtres descendent le long d'un chemin creux (Verria, Gračanica), les enfants s'agitent et les spectateurs se montrent aux fenêtres (psautier de Munich, Ravanica). Les Russes l'interprètent (Volotovo). Les deux écoles, depuis la fin du XIVe siècle, remplacent l'âne par un cheval, p. 270-275. — Le type crétois, au Mont-Athos, se distingue du précédent et dépend directement du modèle byzantin. Il est encore très simple à Lavra, en 1535. Le pittoresque n'apparaît qu'en 1547, à Dionysiou. La Péribleptos, plus ancienne, en diffère essentiellement : la composition orientale du Berol. qu. 66 s'y trouve enrichie de quelques détails empruntés à l'iconographie macédonienne, p. 275-279. — Duccio et Giotto eurent peu d'influence : le cheval vient de l'Orient, p. 280.

La signification des enfants. — Matthieu les mentionne au moment où Jésus est arrivé dans le temple ; l'apocryphe, le synaxaire et les chants liturgiques, au moment de l'entrée dans la ville. Les inscriptions les désignent, en Cappadoce et en Occident. Au contraire, les Byzantins prêtent plus d'attention au texte canonique, et, par là, se rattachent à la tradition des évangiles illustrés et de quelques monuments hellénistiques, que nous voyons imités à Constantinople, au Ve et au VIe siècle. Mais, vers 1200, Michel Acominatos fait ressortir l'importance des enfants et annonce ainsi les compositions animées de l'âge suivant, p. 280-284.

LIVRE III

Les thèmes : la Passion et la Résurrection

Tous les thèmes n'ont pas le même âge. Les plus anciens ont passé par trois phases : on distinguera le type hellénistique, le type oriental et le type byzantin. Les plus récents, les thèmes pathétiques, vont de Byzance en Italie, p. 285.

CHAPITRE PREMIER. — La Cène

La Cène et la Communion des Apôtres, p. 286.

Les types traditionnels. — 1° La figure de Judas. Le type hellénistique laisse seulement deviner le traître, couché, sans geste, en face de Jésus, à l'autre

extrémité du sigma : Ravenne, Gaza, Paris. 115. Les Orientaux et les Latins en altèrent le sens et finissent par représenter l'institution de l'Eucharistie, autour d'une table ronde, p. 286-288. — Le vrai type oriental et le type byzantin, conçus d'après Matthieu, mettent Judas en relief, le montrent assis, l'un, à l'extrémité, levant la main pour interroger Jésus, l'autre, au milieu des apôtres, la plongeant dans le plat. Le type oriental, esquissé sur la colonne de Saint-Marc, se développe dans le psautier Chludov et en Cappadoce. Il se déforme, lorsque Judas saisit le morceau, le porte à sa bouche, ou que Jésus consacre le pain : Petropol. 21, San Bastianello, Copte 13, p. 288-291. — Les Latins, d'abord, le reproduisent, puis, le transforment en s'inspirant du quatrième évangile : Jésus met le pain dans la main de Judas, plus tard, dans sa bouche. Toutefois, l'Italie conserve mieux les gestes primitifs, p. 291-292.

2° L'ordre des convives. Les iconographes hellénistiques observent le cérémonial antique. Les Cappadociens placent Pierre près de Jésus ; les Byzantins, à l'opposé. Les Latins se partagent entre les deux systèmes, p. 293-295. Le XIVe et le XVe siècle représentent Judas au milieu des apôtres, selon la formule byzantine, sauf en de rares exceptions (saccos de Photius), mais ils mettent Pierre avec André, près du Sauveur (Péribleptos, Brontochion), suivant les exemples venus de Syrie, plutôt que d'Italie. Ils prêtent à Jean, penché sur le sein de Jésus, un geste plus dégagé et plus libre, p. 295-297.

Les types du XIVe siècle. — 1° Les apôtres occupent le devant de la table, en Occident, dès le Xe siècle. Deux miniatures, l'une syrienne (Addit. 7169), l'autre byzantine (Parme, Palat. 5), montrent l'origine orientale de ce motif. Au XIVe, les Latins le combinent avec le type cappadocien ; les Grecs et les Slaves, avec le type byzantin. Ceux-ci échappent à l'influence de Giotto, p. 297-300.

2° Jésus prend place au milieu de la table, en Occident, dès le VIe siècle, dans le codex de Cambridge, mais cette miniature et les plus anciennes répliques représentent l'institution de l'Eucharistie et dépendent de l'iconographie syrienne : c'est plus tard que Jésus donne le morceau au traître. Au XIVe siècle, les Italiens mettent les apôtres sur le devant, p. 300-302. — Les Serbes et les Grecs les imitent avec réserve. Ils conservent le Judas byzantin et ne montrent point Jean s'accoudant pour dormir. Au Mont-Athos, le Sauveur pose la main sur le disciple et incline la tête ; les Serbes évitent même ce geste familier. Avant le XVIIe siècle, les types italiens n'ont été exactement copiés que par exception, p. 302-308.

Le XIVe siècle emprunte aussi aux Syriens et aux Latins les apôtres gesticulant, la table ronde, p. 308-309.

Conclusion : la Syrie et l'Occident, attachés à une tradition commune, s'opposent à Byzance. Au XIVe siècle, cette tradition étrangère ne fournit aux Grecs et aux Slaves que quelques motifs, p. 309.

CHAPITRE II. — Le Lavement des pieds

Type hellénistique. — Jésus, à droite, se dispose à agir, Pierre proteste, p. 310.

Type cappadocien. — Jésus, à gauche, « se met à laver ». Pierre, d'abord, proteste (Petropol. 21 et San Bastianello, Rossano et Cambridge), puis, sollicite : « Et la tête. » (Colonne de Saint-Marc, Patmos 70, Hemsbey-Klissé).

quelques autres monuments, p. 262-264. — Dans le Berol. qu. 66, prototype de la Péribleptos, les enfants prennent leurs ébats le long d'une frise. Tous les autres détails, en particulier les apôtres amenant l'ânesse et l'ânon, Zacharie et l'allégorie de Sion, permettent de rattacher cette composition aux anciens modèles. Le tétraévangile copte de l'Institut catholique, en 1250, la reproduit exactement, sauf la frise des enfants, et nous en montre ainsi l'origine orientale, p. 265-269. — Les primitifs siennois (Accademia, n° 8) ont aussi interprété l'ancienne composition pittoresque, p. 270.

Les XIVe, XVe et XVIe siècles. — Le type macédonien, dès le XIIe siècle (Studenica), emprunte à l'Orient les deux enfants étendant ensemble leurs manteaux. Puis, il se développe : Jésus se retourne, les apôtres descendent le long d'un chemin creux (Verria, Gračanica), les enfants s'agitent et les spectateurs se montrent aux fenêtres (psautier de Munich, Ravanica). Les Russes l'interprètent (Volotovo). Les deux écoles, depuis la fin du XIVe siècle, remplacent l'âne par un cheval, p. 270-275. — Le type crétois, au Mont-Athos, se distingue du précédent et dépend directement du modèle byzantin. Il est encore très simple à Lavra, en 1535. Le pittoresque n'apparaît qu'en 1547, à Dionysiou. La Péribleptos, plus ancienne, en diffère essentiellement : la composition orientale du Berol. qu. 66 s'y trouve enrichie de quelques détails empruntés à l'iconographie macédonienne, p. 275-279. — Duccio et Giotto eurent peu d'influence : le cheval vient de l'Orient, p. 280.

La signification des enfants. — Matthieu les mentionne au moment où Jésus est arrivé dans le temple ; l'apocryphe, le synaxaire et les chants liturgiques, au moment de l'entrée dans la ville. Les inscriptions les désignent, en Cappadoce et en Occident. Au contraire, les Byzantins prêtent plus d'attention au texte canonique, et, par là, se rattachent à la tradition des évangiles illustrés et de quelques monuments hellénistiques, que nous voyons imités à Constantinople, au Ve et au VIe siècle. Mais, vers 1200, Michel Acominatos fait ressortir l'importance des enfants et annonce ainsi les compositions animées de l'âge suivant, p. 280-284.

LIVRE III

Les thèmes : la Passion et la Résurrection

Tous les thèmes n'ont pas le même âge. Les plus anciens ont passé par trois phases : on distinguera le type hellénistique, le type oriental et le type byzantin. Les plus récents, les thèmes pathétiques, vont de Byzance en Italie, p. 285.

CHAPITRE PREMIER. — **La Cène**

La Cène et la Communion des Apôtres, p. 286.

Les types traditionnels. — 1° La figure de Judas. Le type hellénistique laisse seulement deviner le traître, couché, sans geste, en face de Jésus, à l'autre

Les apôtres se tiennent debout. Le type achevé passe en Occident, p. 310-311.

Type byzantin. — Deux traits nouveaux : 1° Quelques apôtres, assis, se déchaussent : souvenir de Chrysostome. — 2° Jésus essuie : geste plus discret, celui qu'indiquaient les artistes hellénistiques, p. 312-314.

Le XIVe siècle : Jésus menace Pierre. — Serbes, Crétois et Italiens reprennent un motif très ancien. On distingue plusieurs rédactions, p. 314.

1° Jésus se tient à distance : les miniatures ottoniennes rappellent le type hellénistique ; les psautiers Chludov, le type cappadocien. Ceux-ci servent de modèles, du XIIIe au XVe siècle, aux Grecs et aux Slaves, et, plus tôt, aux Latins, p. 314-316.

2° La main gauche effleure le pied, au VIe siècle, sur le diptyque de Milan, puis, le saisit brutalement, au XIIe, dans les miniatures syriennes, et plus tard, jusqu'à Giotto, en Occident. A Saint-Marc et, mieux encore, en Macédoine, ainsi qu'au Mont-Athos, on imite le type byzantin, où le Sauveur tient un linge. Duccio et Cavallini suivent la rédaction de Saint-Marc, mais suppriment le linge et reproduisent le geste hellénistique du diptyque de Milan. Les Orthodoxes dépendent directement de Byzance, p. 317-320.

Il n'ont point accepté des Italiens Jésus agenouillé, ils n'en ont point reçu l'ensemble de la composition. Duccio utilise d'autres modèles byzantins. Cavallini interprète le type de Dionysiou, en le transposant dans le style plus libre du Trecento, p. 320-322.

Le groupement des apôtres. — Au XIe et au XIIe siècle, quelques apôtres s'asseyent sur le banc, les autres restent debout par derrière. Au XIVe, à Trébizonde, au XVIe, à Dionysiou, trouvant un banc plus haut, ils se groupent plus librement, quelques-uns en avant, accroupis sur le sol. Mais les éléments de cette composition nouvelle appartiennent aux anciens modèles byzantins. Les Serbes ont emprunté quelques détails pittoresques à l'Italie, p. 322-324.

Signification des gestes. — Chrysostome nous explique l'élan de Pierre et la menace de Jésus, p. 324-325.

CHAPITRE III. — **La Trahison de Judas**

Type hellénistique. — A Ravenne, les apôtres suivent Jésus, à droite, tandis que Pierre tire l'épée ; Judas vient de gauche, avec des soldats et des anciens, p. 326.

Type oriental. — Point d'apôtres ; les Juifs, en courte tunique, entourent Jésus ; Judas vient de droite. Ce modèle pénètre en Italie, p. 326.

Le type hellénistique repose sur Jean et Luc ; le type oriental, sur Matthieu et l'apocryphe. On a placé Judas à droite, lorsque l'on a représenté de suite les divers moments de l'épisode, p. 327-328.

Les cycles. — 1° D'après Jean, la cohorte arrive, puis, tombe sur le sol. On peut distinguer deux rédactions, l'une hellénistique, l'autre, orientale, p. 328-329.

2° D'après Matthieu, on figure, depuis le Ve siècle, après le Baiser, Jésus arrêté ou emmené. Nous rencontrons le cycle complet dans le Laur. VI 23, abrégé dans le Copte-arabe 1, et les monuments latins. Ce cycle a donné naissance à un type complexe, où l'on a réuni en une action simultanée plusieurs

épisodes successifs. On distinguera, d'une part, le Copte 13 et l'Occident, de l'autre, quelques monuments byzantins, p. 330-337. — Du XIIIe au XVIIe siècle, les Grecs et les Slaves continuent cette tradition, mais, en certains cas, ils ont accepté l'influence latine, p. 337-338.

Type byzantin. — Il conserve les traits distinctifs de Ravenne : Judas à gauche, les soldats et les Pharisiens. Aux Saints-Apôtres, l'épisode de Malchus formait une composition distincte, après le Baiser. D'ordinaire, ce motif remplace simplement le groupe des apôtres près du Sauveur On peut suivre le développement d'un même type, en comparant Ravenne, Daphni et Fra Angelico. Une autre variante, représentée au XIIe et au XIIIe siècle par l'Hortus Deliciarum, le Paris. 54 et le crucifix de San Gimignano, nous conduit, par des voies diverses, aux compositions plus vivantes du XIVe ou du XVIe. Mais la Métropole de Mistra et le Mont-Athos restent byzantins, tandis que le peintre de Nagoriča est en relations plus étroites avec les écoles italiennes et même, sur certains points, dépasse Duccio, p. 338-340.

CHAPITRE IV. — **Le Reniement de Pierre**

Les types traditionnels. — Type hellénistique : Jésus prédit le reniement. Type oriental : Pierre est assis à droite, devant la servante, et, plus loin, se repent. Type byzantin : Pierre assis à gauche, sans le repentir, p. 345-346. — Chrysostome nous explique le caractère idéaliste du type hellénistique et la signification du reniement provoqué par la servante, p. 345-348.

Le triple reniement, avant le XIVe siècle. — 1° Synoptiques. Le Laur. VI 23, dans le texte de Marc, nous offre une bonne copie de la rédaction primitive, exactement conforme au texte. Ailleurs, cette rédaction subit de graves altérations : le tétraévangile de Gélat et la bible de Farfa, p. 348-349.

3° Le quatrième évangile combiné avec les synoptiques. Les sermonnaires confondent le premier et le second reniement du quatrième évangile, en le rapprochant du récit de Luc. Les iconographes, d'abord, les distinguent (Ravenne, Copte 13), puis, les confondent aussi, mais sans cesser de poser les personnages debout. Trois rédactions : 1° évangéliaire d'Aix-la-Chapelle, 2° Paris. 74, 3° San Bastianello et Hortus Deliciarum. La seconde et la troisième ont en commun un motif rare : le brasier. Dans l'Hortus, on l'a introduit au milieu d'un cycle particulier, conçu d'après Matthieu et Marc, où Pierre se dirige vers la servante, à droite. Le Paris. 74 et l'Hortus Deliciarum dépendent de l'Orient. Le Laur. VI 23 représente exactement les trois épisodes du quatrième évangile, sauf en un point : Pierre, près du feu, est assis, p. 349-354.

Le triple reniement, au XIVe siècle. — On peut rattacher, plus ou moins directement, la plupart des monuments au Laur. VI 23. Parfois, on a confondu le premier et le second épisode en une scène unique : Saint-Clément d'Ochrida, rétables de Sienne et de Massa Maritima, Sant'Abbondio de Côme, p. 354-356. — Le plus souvent, Pierre renie Jésus, une fois, près du feu, d'après Jean et Luc, deux fois, devant une servante, d'après Matthieu et Marc. Novgorod rappelle Ravenne, le Copte 13 et le Laur. VI 23 : l'apôtre se retourne vers la portière. Mateica et le Mont-Athos reproduisent l'Hortus

Deliciarum : il vient à elle. Au Mont-Athos, on ne conserve qu'un seul des deux reniements provoqués par une servante. On le place le premier, à Lavra, le second, à Dionysiou, p. 356-359. — La Péribleptos ne dépend pas de Dionysiou, mais d'un vieux modèle analogue à l'Hortus Deliciarum : l'examen du repentir confirme cette observation. Aux Saints-Théodores, on a interverti et confondu les épisodes, p. 359-361.

Parmi tant de confusions, on peut distinguer les deux traditions qui toujours s'opposent l'une à l'autre : Laur. VI 23, Paris. 74, p. 361.

CHAPITRE V. — **Le Chemin de croix**

Simon porte la croix. — On le place, à volonté, avant ou après Jésus. Les artistes hellénistiques laissent le Sauveur libre. Puis, on le lie, en Cappadoce, au cou, dans les monuments byzantins, aux mains. Au XIVe siècle, les Slaves combinent les deux systèmes, les Grecs imitent le type byzantin, p. 362-364.

Le double cortège. — Jésus est conduit, d'abord seul, sans la croix, puis, avec Simon, chargé de la corvée : Paris. 115, Laur. VI 23, codex de Cambridge. Le premier épisode est parfois figuré seul, surtout en Cappadoce. Le double cortège, à Novgorod et à Mateica, p. 364-367.

Jésus porte la croix. — L'exégèse concilie le quatrième évangile et les synoptiques : Jésus, d'abord, porte sa croix, puis, l'abandonne à Simon. D'après les théologiens, il porte un trophée ; d'après l'apocryphe et les Méditations, l'instrument de son supplice. Depuis le XIVe siècle, les Latins ne manquent jamais de l'en charger. Auraient-ils donné l'exemple à l'Orient ? Mais ils suivent le sien, lorsqu'ils représentent, au XIe et au XIIe, le vainqueur de la mort, ou bien, au XIIIe et au XIVe, le condamné, dans sa robe rouge, traîné la corde au cou. L'Orient n'a point dépassé ces modèles archaïques, antérieurs au Trecento, ni à Novgorod, ni même à Mistra, où, malgré certains ressemblances, on reconnaîtra une réplique du Paris. 74, plutôt qu'une imitation des types italiens, p. 367-375.

Les filles de Jérusalem. — Au récit de Luc, l'apocryphe et les Méditations ajoutent l'évanouissement de Marie. Les iconographes représentent les filles de Jérusalem, seules ou avec la Mère de Dieu, ou bien, la Mère de Dieu et Jean, sans escorte. Ils introduisent ces figures, soit, dans la composition traditionnelle du Chemin de croix (Laur. VI 23, Duccio, Nagoriča, Mont-Athos), soit, dans le double cortège (Paris. 74, Gélat, Mateica, psautier de Munich). Le Trecento place Marie et les femmes après Jésus portant sa croix. Il a fait sentir son influence dans le psautier de Munich, p. 376-378.

Les soldats. — Au XIVe siècle, les soldats équipés remplacent, le plus souvent, les valets en courte tunique. D'après Marc et Matthieu, les soldats emmènent Jésus ; d'après Luc, Jean et l'apocryphe, ce sont les Juifs. Les Cappadociens suivent l'apocryphe, les Byzantins reviennent à la tradition canonique, p. 379.

CHAPITRE VI. — **La Mise en croix**

Au défaut du texte canonique, l'Evangelium Nicodemi, puis, les Méditations, décrivent les préparatifs du crucifiement, p. 380-381.

1° *Jésus refuse de boire.* — Simple variante du Chemin de croix : Laur. VI 23, Athen. 93, monuments de Macédoine, p. 381.

2° *L'Établissement de la croix.* — Autre variante du Chemin de croix : pendant que les valets enfoncent les chevilles, on conduit Jésus (reliquaire de Gran, Monréale, Vatopédi), puis, on le laisse seul, d'un côté de la croix (Hortus Deliciarum, Iviron 5, Chrysapha). A Géraki, il est tout à fait seul et peut se comparer à la figure douloureuse conçue par les Latins. Les Serbes représentent l'Établissement de la croix, sans Jésus ; les Italiens, Jésus dépouillé. Les Grecs respectent mieux le modèle byzantin, p. 381-385. — Ce thème cède la place à la Mise en croix, p. 385.

3° *Jésus montant à l'échelle.* — D'après une légende de Marie-Madeleine, il monte volontairement. Ce motif se dégage du précédent : d'abord, sur le crucifix de San Gimignano, Jésus, craintif, pose le pied sur le premier échelon, puis, il gravit les autres, hardiement (fresque d'Ascoli Piceno, tableaux de Berlin, d'Anvers et de Venise). A Verria, à NagorIča, au monastère de Marko, on dessine la même figure, mais sans y joindre aucun des traits qui caractérisent le Trecento, sans dépasser les cadres de la tradition byzantine, p. 385-388.

4° *Jésus mis en croix.* — Santa Maria di Donna Regina rappelle les Révélations de sainte Brigitte ; Fra Angelico suit exactement les Méditations. Toujours, Jésus tourne les reins à la croix. En Italie, on le cloue ; en Orient, on le hisse. Les Orthodoxes ont conçu un type particulier, mais ils en ont pris les éléments aux Italiens. Ils développent l'action que l'atelier d'Ambrogio Lorenzetti montrait à peine commencée. On peut distinguer deux variantes, l'une, en Macédoine, l'autre, au Mont-Athos et à Mistra. La seconde paraît provenir de Venise, p. 388-393.

5° *Jésus cloué sur la croix.* — Les psautiers Chludov et certains monuments d'Occident ajoutent simplement au Crucifiement les hommes qui clouent. Dans le psautier Barberini, on voit la croix couchée sur le sol, près de la « base taillée » que l'on vénérait dans l'église du Saint-Sépulcre. Les Byzantins ont ainsi précédé les Latins. En France, Mâle rattache cette image aux mystères. En Orient et en Italie, l'apocryphe et l'exemple des anciens manuscrits illustrés suffisent à expliquer le caractère épisodique de l'iconographie nouvelle.

CHAPITRE VII. — Le Crucifiement

Comment les compositions de Mistra se distinguent des anciens types byzantins, p. 396.

I. — Les attitudes : Jésus, Marie et Jean

Les idées. — En Orient, la mort sur la croix passe pour une manifestation de la puissance divine. Chrysostome et Romanos développent cette conception. Mais les apocryphes dépeignent la douleur de Marie ; les mélodes et Georges de Nicomédie familiarisent les Byzantins avec le pathétique. A partir du XIe siècle, ceux-ci représentent, au lieu du triomphe, la souffrance et la mort. Au XIIIe, l'Italie mystique suit l'exemple, p. 396-400.

Les types. — On classera les monuments d'après les gestes de Marie et de Jean, p. 400.

1° Type syrien : Marie implore, Jean témoigne, p. 400-401. — 2° Type cappadocien : tous deux expriment leur douleur, en portant, d'un mouvement symétrique, une main devant la bouche, sous le menton ou contre la joue. Cette formule achevée apparaît au IXe et au Xe siècle, en même temps, en Orient (psautiers Chludov, fresques cappadociennes) et en Occident (diptyque de Rambona, ivoires carolingiens). Dans la suite, on la rencontre fréquemment dans ces deux domaines, en particulier en Géorgie et en Russie, plus rarement à Byzance, p. 402-404. — Type byzantin : Marie, au lieu de manifester sa douleur, ramène la main devant la poitrine, geste de respect, que l'on observe en un très grand nombre d'exemples, depuis la fin du Xe siècle jusqu'au XIIIe, non seulement à Byzance, mais aussi, un peu plus tard, en Allemagne et en Italie. Le XIVe siècle byzantin revient à la symétrie cappadocienne et retrouve aussi d'autres traits archaïques, p. 404-407.

Le réalisme : Jésus courbé. — 1° Type byzantin. La Péribleptos de Mistra et le Mont-Athos reproduisent la silhouette élégante de Daphni, mais l'école serbe et macédonienne, au cours du XIIIe siècle, accentue le fléchissement du corps, et, plus tard, exagère la courbe. L'Italie suit le mouvement, jusque vers la fin du Dugento, puis, brusquement, elle change de voie. Elle n'a pas donné l'exemple aux Grecs et aux Slaves, p. 407-413.

2° Type oriental. La ligne brisée aux coudes et aux genoux se dessine, au IXe et au XIe siècle, dans les miniatures arméniennes, et s'accuse plus nettement, au XIIIe et au XIVe, en Syrie, en Géorgie, en Russie et dans les Balkans. L'Occident imite ce procédé dès le début du XIe, mais par exception. Vers la fin du XIIIe, il le substitue à la courbe byzantine : Nicolo Pisano, Duccio et les crucifix gothiques. Le modèle élaboré par le Trecento demeure étranger aux écoles byzantines, p. 413-416.

Jean et Marie inclinés, dans les monuments macédoniens, p. 416.

Marie défaillante. — Marie, restant droite, est soutenue aux épaules et au coude. Le motif paraît venir d'Orient. Au XIIe siècle, Monréale et Aquilée nous montrent, pour la première fois, le groupe caractéristique que les deux écoles du XIVe et du XVIe, en Macédoine et au Mont-Athos, reproduisent à l'infini, mais en respectant mieux la dignité de la Mère de Dieu, qui ne laisse pas tomber sa main, p. 416-418. — Les Slaves la représentent penchée, repliant les bras et soutenue aux mains ou aux coudes. Même alors, leur réserve contraste avec le réalisme des peintres italiens, qui mettent près d'elle deux assistantes, passant leurs mains sous ses aisselles ou recevant la sienne sur leurs épaules. La composition du diptyque Barberini appartient aux ateliers italo-grecs du Dugento, p. 418-420. — La belle icone du Musée Alexandre III, où Marie se renverse, doit être attribuée, ainsi qu'une fresque de Vatopédi, à l'école macédonienne et slave du XIVe siècle, qui en aurait reçu le modèle de Venise, p. 420-422.

II. — La composition

On doit distinguer le quatrième évangile et les synoptiques, p. 423.

Les types symétriques. — L'ancien type syrien, conçu d'après le quatrième évangile, est suivi, du IXe au XIe siècle, et plus tard encore, à la fois, en Asie et en Occident. Les Byzantins l'enrichissent au moyen des synoptiques, en

s'inspirant de Chrysostome. Le plus souvent, ils suppriment les figures auxquelles les Syriens attachaient le plus d'importance : larrons, porte-lance et porte-éponge. Ils forment ainsi une composition moyenne, très répandue, qui contraste avec celle des Latins : à la mère et au disciple, ils adjoignent les saintes femmes et le centurion ; ceux-ci, le porte-lance et le porte-éponge, p. 423-428.

Origine de la composition narrative. — En Orient, on essaiera de la rattacher non aux mystères, mais aux évangiles illustrés. Un des traits qui la caractérisent, — Jean près de Marie, — montre que l'on a suivi de près le texte de l'Évangile, précisé par l'apocryphe. Or, ce trait remonte au ve et au vi^e^ siècle, p. 428-429.

Le cycle de Matthieu. — On représente, d'abord, les trois croix et les insultes (psautier Chludov, Berol. qu. 66), puis, les autres épisodes, soit isolément, sans la croix (Paris. 115, Laur. VI 23 et quelques monuments où ce cycle est altéré), soit en répétant et en adaptant la première scène (Pantocrator. 61, Paris. 74, Gélat), p. 429-434.

Le cycle du quatrième évangile. — Ni le Paris. 74, ni le Laur. VI 23 ne l'ont conservé dans son intégrité, mais ils en ont respecté un trait caractéristique : Jean emmène Marie, p. 434. — Jésus abreuvé de vinaigre, dans les psautiers Chludov, p. 434-436. — Le Coup de lance forme le sujet d'un type iconographique. Dans les monuments syriens et cappadociens, Marie, seule ou accompagnée de Jean, assiste au drame. Dans les miniatures ottoniennes, elle s'en est déjà éloignée. Les Serbes, à Nagoriča, empruntent divers éléments aux miniatures byzantines, en particulier, au Laur. VI 23, le disciple emmenant la mère. A Gračanica, ils reproduisent la composition ottonienne, mais ils traitent les détails selon la manière byzantine et imitent, sans doute, un commun prototype oriental. Les exemples italiens se rapprochent de Nagoriča. Marie et Jean sont présents ou absents, selon l'interprétation que l'on donne à l'Évangile, p. 436-439.

Les cycles composites. — Dans le synaxaire du Vendredi saint, on a juxtaposé et relié au récit des synoptiques les derniers épisodes du quatrième évangile. Ainsi, les iconographes ont groupé deux scènes à Tchaouch-In, cinq dans l'Arbre de la Croix, à Florence, d'après le *Lignum vitæ* de saint Bonaventure, deux à San Marco et dans le polyptique Douglas. Dans les églises serbes, le Coup de lance appartient à un cycle analogue, dont on a détaché la composition principale, conçue d'après les synoptiques, pour la réunir aux grandes fêtes. Cette composition formera un type iconographique indépendant, p. 439-441.

Les types issus des quatre évangiles. — Jean se tient près de Marie ; au porte-éponge correspond le porte-lance. On distinguera : 1° la composition réduite du codex de Rabula et des crucifix du Dugento, avec les saintes femmes séparées de la mère et du disciple, de l'autre côté de la croix ; 2° la composition complexe de Toqale, conçue d'après un synaxaire, reproduite dans les manuscrits grecs, développée, à partir du xiiie siècle, en Occident et en Russie, p. 441-443.

Les types issus des synoptiques : monuments byzantins. — Jean se tient près de Marie ; le porte-lance manque. Les exemples byzantins du xiie siècle se rattachent au Paris. 74, au psautier de 1066 et à la fresque de Toqale. En général, le porte-éponge, présent à la scène, a cessé d'agir, p. 443-444.

Écoles italiennes. — Pisano, Cimabue, les primitifs siennois et Duccio, Bernardo Daddi et Giotto interprètent ce type et rappellent, par certains traits, les fresques cappadociennes de Toqale et de Tchaouch-In. Ils ajoutent un détail nouveau : Jean saisit la main de Marie, p. 444-448.

Écoles slaves. — Elles reproduisent aussi les modèles du XIIe siècle. Dans le psautier slavon Chludov, on a suivi un synaxaire, comme à Toqale. A Gradac, on a copié les « païens » du psautier Chludov. A Gračanica, on a imité, en même temps, le Paris. 74 et les compositions italiennes. Saint-Jean de Mistra dépend du groupe macédonien. Le plus souvent, le porte-éponge ne tient plus le roseau, ou même, il disparaît ; mais on ne voit jamais Jean saisir la main de Marie, p. 448-450.

Le type crétois : Mont-Athos et Péribleptos. — Le type narratif, avec Jean près de Marie, diffère peu du type symétrique : on les étudiera ensemble. Tous les monuments ont certains traits communs : la faiblesse de Marie, la courbe élégante de Jésus. Mais on peut les partager en deux groupes, d'après le geste de Jean, p. 451.

1° Jean porte la main à sa joue. On passe logiquement du type symétrique et complet (Lavra, Stavronikita, Dionysiou) au reliquaire de Bessarion, où manque le porte-lance, puis, à l'icone du kellion de Jérémie, où Jean vient à gauche, près de Marie. Sainte-Sophie de Mistra touche à ce groupe, p. 451-452.

2° Jean tient la main devant sa poitrine. — Dans la composition symétrique, cette figure apparaît après l'autre. Au XVIIe siècle, les Crétois la conservent, avec quelques souvenirs de Lavra, au milieu des motifs italiens, soit à droite (Constantin Paléocappa, 1638), soit à gauche (Lichačev 105), puis, l'éliminent (coffre de Bologne). L'icone Lichačev, n° 105, et une icone russe de Jaroslavl représentent deux interprétations différentes d'un prototype commun, que l'on peut reconnaître à la Péribleptos de Mistra, p. 452-457.

Cette composition n'appartient point au XVIe siècle. Elle doit ce geste de Jean à l'ancien type narratif. Un primitif vénitien (Academia 21) l'interprète selon l'esprit du Trecento. Elle dépend directement du Paris. 74, mais nous laisse aussi deviner, dans l'attitude des larrons et le partage des vêtements, certains détails italiens, qui se fondent dans un ensemble resté byzantin, p. 457-460.

CHAPITRE VIII. — **Le cycle de la Sépulture**

L'évangile de Nicodème associe à Joseph et à Nicodème la Mère de Dieu, Jean et les saintes femmes. Il développe le récit évangélique et y introduit le pathétique, p. 461-462.

Le choix des épisodes varie selon les époques.

1° VIe siècle. Les Maries assises pleurent devant le tombeau : Saints-Apôtres, p. 462.

2° IXe-Xe siècle. La Mise au tombeau et les Maries assises : Paris. 115, Petropol. 21, psautier Chludov et Pantocrator. 61, p. 462-463.

3° Xe-XIe siècle. Descente de croix et Mise au tombeau : nef de Toqale, Paris. 510, Paris. 74, etc. En Occident, évangéliaire d'Angers, miniatures des Ottons. Les deux écoles figurent la Mise au tombeau selon deux types distincts, mais les Latins suivent, ici encore, un modèle oriental, dont on retrouve

le souvenir, plus tard, dans le Copte 13 et certaines miniatures arméniennes, p. 463-464.

4° Depuis le XIe siècle. Descente de croix et Thrène. Le Laur. VI 23 nous montrera comment on passe de la Mise au tombeau au Thrène, p. 464.

Au XIVe siècle, un cycle complet comprend ces diverses scènes. Les sujets secondaires ne sont point traités de même à Mistra et au Mont-Athos, p. 465-466.

CHAPITRE IX. — La Descente de croix

Les textes. — Les mélodes dépeignent Joseph portant le corps sur ses épaules Georges de Nicomédie fait ressortir le rôle de la Mère de Dieu. Il a frayé la voie aux Méditations. Ces textes nous expliquent les diverses attitudes que Joseph prendra tour à tour, dans les images, p. 467-468.

Les origines. — Les miniaturistes carolingiens et ottoniens ne figurent que les deux disciples : Joseph reçoit le buste, Nicodème décloue les pieds ou aide son compagnon à se charger du fardeau. Ils suivent un modèle oriental, que l'on retrouve en Cappadoce, vers le même temps, p. 468-469. — Les Byzantins, s'inspirant d'un sentiment plus réservé (la droite seule est détachée), s'en tiennent aussi, d'abord, à ce groupe (crucifix de Havouts-Thar, etc.), auquel on ajoute, ensuite, les figures du Crucifiement (Paris. 510, monuments latins), p. 469-470.

Le type byzantin. — Marie reçoit sur son manteau la main de Jésus. D'abord, au Xe siècle, la composition diffère peu du Crucifiement : Laur. Conv. soppr. 160, etc. Puis, elle se transforme : le corps fléchit, la mère saisit le bras, Jean, parfois, baise les pieds (variante anatolienne) et, plus tard, lorsque Nicodème en arrache les clous, il prend la main gauche. L'Occident, jusqu'au XIVe siècle, a imité toutes ces variantes, en appuyant sur les traits réalistes, mais l'Orient a précédé Byzance dans cette voie : nef de Toqale, p. 470-474. — Enfin, Joseph, pour céder sa place à Marie, passe dans le fond, sur une échelle dressée contre la croix, et retient le buste qui tombe, p. 474-475.

Le XIVe siècle : 1° Duccio et la Péribleptos. — Un lien d'étroite parenté unit les Orthodoxes aux Latins, p. 475.

Le rétable et la Péribleptos ont en commun la figure de Marie, qui reçoit le visage sur sa joue. Nous voyons ce type se former en Italie, dans les monuments de caractère byzantin. Les Siennois et les Florentins l'interprètent selon l'esprit du Trecento, mais dessinent diversement le geste de Jean et la courbe de Jésus. Le peintre de Mistra s'écarte des uns et des autres et se rattache directement à la rédaction primitive, conservée dans le reliquaire de Bessarion et dans un dyptique de la Collection Uvarov, p. 475-478.

2° *Venise et le Mont-Athos.* — Marie s'avance par derrière et baise la joue par-dessus l'épaule. Le XIIe et le XIIIe siècle nous la montrent placée sur le côté, approchant ses lèvres du front de son fils. L'exemple leur venait de Toqale. Les ateliers grecs de Venise ont élaboré la formule définitive, qui se répand, après le milieu du XIIIe siècle, dans l'Italie centrale et reparaît, sans aucun changement, au XVIe, dans les églises de l'Athos. Les deux écoles ont communiqué avant le Trecento, p. 478-482.

3° *Macédoine.* — A Čurčer, on a combiné le vieux modèle anatolien, où Jean baise les pieds, avec certains motifs italiens, p. 482.

Le Christ de pitié. — Mâle a reconnu dans la Pietà la copie d'une icone byzantine. Ce prototype se retrouve, intact, au XII[e] et au XIII[e] siècle, à Jérusalem, dans le Petropol. 105 et à Gradac ; puis, au XV[e] et surtout au XVI[e], il subit l'influence latine. Il se rattache à l'Eucharistie et représente le Roi de la Gloire immolé. Les Latins n'ont retenu que les signes de la souffrance, les Orthodoxes ont respecté le sens primitif, p. 483-488.

CHAPITRE X. — **Le Thrène**

Les textes. — Les lamentations de Marie et des autres personnages, d'après l'Evangelium Nicodemi, les chants d'église, les sermons de Georges de Nicomédie et de Syméon Métaphraste, les Méditations du pseudo-Bonaventure, p. 489-490.

Les origines : le type byzantin. — Au début, le Thrène est une simple variante de la Mise au tombeau, où Marie aide à porter la momie : ivoire carolingien du Louvre, reliquaire de Bessarion, Dochiariou, Petropol. 105, fresques du Latmos et d'Égine, p. 491-493. — Le Laur. VI 23 et le tétraévangile de Parme, n° 5, nous montrent les transitions : le corps est exposé et l'on commence à replier le linceul ; les femmes, qui, à l'origine, dans une composition distincte, regardaient le sépulcre, se rapprochent et prennent part au deuil. Quand la transformation est achevée, au XII[e] siècle, Marie tient son enfant sur son giron et le serre entre ses bras. Le titre n'est pas changé, p. 493-496. — Les Italiens, au XIII[e] ou au XIV[e], interprètent, soit, les types de transition (Petropol. 105), lorsqu'ils montrent le Sauveur soutenu sur les genoux de ceux qui le pleurent, soit, le type achevé, lorsqu'ils le font reposer sur le sol et sur le sein maternel, p. 496-498.

Jésus sur la pierre. — Manuel Comnène apporte à Constantinople la « pierre de l'onction ». Le corps, exposé sur cette pierre ou sur l'étoffe liturgique, nommée ἐπιτάφιος, est adoré par les anges. On combine aussi cette scène mystique avec le Thrène historique, mais Marie seule touche le Sauveur, p. 498-500. — La pierre de l'onction, introduite dans la composition traditionnelle, en modifie le caractère, p. 500.

Marie penchée sur Jésus. — Aux Saints-Théodores de Mistra, les deux disciples et les femmes se tiennent debout aux extrémités, p. 501. — En Italie, on reproduit les attitudes réservées des ἐπιτάφιοι, puis, l'on imite de plus près le Thrène byzantin du XII[e] siècle, p. 501-502. — Mais, le plus souvent, on en introduit les figures dans la Mise au tombeau latine, en confondant la pierre de l'onction avec le sarcophage où Joseph et Nicodème, en face l'un de l'autre, déposent le Sauveur. Dans l'Italie du Sud, sous l'influence de Byzance, les deux disciples se dirigent dans le même sens. Les primitifs ont retenu ce trait singulier, lorsque, achevant la fusion des deux thèmes, ils élaborent le modèle qui fera fortune dans les ateliers de Cavallini et de Duccio, p. 501-505. — L'école macédonienne et slave se rapproche beaucoup des primitifs qui ont précédé Duccio et de Duccio lui-même. Cette étroite parenté pourrait tenir à un commun modèle, mais le geste tendre de Marie touchant le visage vient d'Italie, p. 505-507. — On peut relever d'autres traits communs entre les deux domaines : Vatoped. 735 et Lorenzetti, Gračanica et Assise, p. 507-508.

Marie assise. — Les primitifs, à Venise et à Pérouse, introduisent la pierre de l'onction dans le vieux thème byzantin : ils font asseoir Marie sur la pierre

même. Les Byzantins lui donnent un siège et mettent la tête de Jésus dans ses mains, p. 508-511. — On distinguera le type des ἐπιτάφιοι, où Marie, seule ou presque seule, touche le Sauveur, et le type historique. Les Crétois de l'Athos traitent le groupe central comme à Venise, autrement que l'école macédonienne. En revanche les deux écoles orthodoxes se séparent des écoles latines en représentant Nicodème appuyé à l'échelle ou creusant le tombeau et les femmes groupées près de la tête, en partie assises, comme au XIIe siècle, p. 510-515. — La Péribleptos de Mistra ressemble aux monuments russes de la fin du XVe et du XVIe, plutôt qu'à ceux du Mont-Athos. Les gestes des saintes femmes sont les mêmes qu'à Dionysiou, mais le groupement rappelle mieux les modèles byzantins. Par d'autres traits, la composition se rapproche des tableaux primitifs et appartient au XIVe siècle, p. 515. — Le transept de Vatopédi, où Marie ne touche pas Jésus, se rattache à l'école macédonienne, p. 515-516. — La croix fut figurée, d'abord, à distance, sur le Golgotha, puis, immédiatement au-dessus de Jésus, p. 516.

CHAPITRE XI. — **La Résurrection**

I. — Les Saintes Femmes au tombeau

Au XIVe siècle, Grecs et Slaves adoptent certains motifs depuis longtemps familiers à l'Occident : les trois femmes, le sarcophage. Ont-ils imité les Latins ? Les deux types, — byzantin et latin, — correspondent à deux rédactions différentes de l'Évangile, p. 517.

Les anciens types. — Les artistes hellénistiques représentent une scène idéale ; les Syriens, un rite ; les Byzantins, un fait historique. Les Syriens font passer l'ange à droite ; les Byzantins le ramène en deçà du tombeau, baissant la main, pour montrer le lieu où gisait le Seigneur. On peut classer les variantes du type byzantin d'après l'attitude et les gestes des femmes. On rencontre les trois femmes dès le XIIe siècle, p. 517-520.

Le sarcophage. — On en peut expliquer la présence par les reliques de Jérusalem, p. 520.

1° La pierre roulée. On figure parfois la pierre roulée et la plaque oblique qui fermait l'entrée, d'abord, juxtaposées (Petropol. 21), puis, superposées (évangile syriaque de 1221/22). Les Byzantins retiennent la pierre ; les Latins, la plaque. Ceux-ci, interprétant le type hellénistique, la représentent dressée sur le côté, renversée sur le sol ou oblique, p. 520-523.

2° Le banc funéraire taillé dans la roche vive, à l'intérieur du sépulcre. Les Latins le laissent entrevoir à travers la porte et en font un sarcophage. Dans les scènes qui se passent à l'intérieur, les tétraévangiles byzantins le montrent dégagé devant l'entrée, ou même, isolé. L'Occident applique ce procédé au thème des Saintes Femmes, en interprétant les variantes du type byzantin (école de Trèves-Echternach), du type hellénistique (école de Salzbourg) ou du type syrien (école de Ratisbonne), peut-être d'après l'exemple de l'iconographie syrienne. Il confond la plaque du tombeau avec le couvercle du sarcophage et, ainsi, déplace l'ange. Parfois aussi, il représente le banc tel que le décrivent les pèlerins, p. 523-528.

Les Italiens, au XIIe siècle, reproduisant le vrai type byzantin, mettent un

banc ou un sarcophage au-devant de la porte (Sant'Urbano) ou sous un ciborium (Sant'Angelo in Formis, etc.). En même temps, ils reçoivent les modèles allemands. Duccio, toujours éclectique, place l'ange byzantin sur le couvercle oblique, au-dessus du sarcophage. Les Grecs et les Slaves, au XIVe siècle, le laissent presque toujours à quelque distance, sur le côté ; ils imitent non le compromis siennois, mais la combinaison de Sant' Urbano. Les monuments géorgiens et russes permettent de rattacher cette combinaison à la Palestine, p. 528-530.

Les types du XIVe siècle. — Le diptyque de Berne forme le trait d'union entre l'Italie et les diverses écoles orientales. Les Slaves posent le sarcophage obliquement, près d'une butte, en Macédoine, ou d'une pierre ovale, en Russie, suivant l'exemple des anciens manuscrits, grecs ou coptes, p. 530-534. — L'école crétoise le met horizontal, avec deux anges. L'un d'eux, assis sur le couvercle oblique, à côté, rappelle les imitations latines du type hellénistique, mais peut se rattacher à certains prototypes orientaux. Ainsi qu'en Macédoine, on relèvera, dans le groupe du Mont-Athos, quelques détails empruntés aux Latins, p. 534-536. — La Péribleptos dépend non du Mont-Athos, mais de l'ancienne tradition byzantine, p. 536. — L'Orient a exercé plus d'influence que l'Italie, p. 536.

L'image et la liturgie. — L'Occident représente d'abord les trois femmes, en combinant Matthieu et Marc, puis, le sarcophage, en illustrant le texte même de Marc, p. 537. — En Orient, les mélodes suivent Matthieu, mais la péricope de Marc (ἑωθινὸν 2) joue le rôle principal dans l'office, les sermonnaires la commentent et les manuels recommandent aux peintres de la représenter. Ce conseil fut suivi au Brontochion, p. 536-539. — On vénère les reliques du banc funéraire, qui prend ainsi plus d'importance que le tombeau et que la pierre roulée, p. 540.

II. — L'Apparition du Christ aux Maries

Byzance fait apparaître Jésus aux Maries, d'après Matthieu ; l'Occident, à Madeleine, d'après Jean, p. 540.

Les commentaires. — Chrysostome explique le geste des Maries. Théophane Kérameus et les Latins exaltent Madeleine. Au contraire, les Byzantins la rabaissent, pour démontrer que la Mère de Dieu vit Jésus la première et put seule le toucher. Ces pensées se reflètent dans les images, p. 540-542.

Les types. — 1° Le type narratif : Jésus, arrêté à droite ou venant de gauche, rencontre les deux Maries groupées ensemble, p. 542-544. — 2° Le type monumental : Jésus se présente de face, entre deux figures symétriques, p. 544. — Dans les deux cas, les attitudes des femmes dépendent de l'idée que s'en font les exégètes. On les montre, d'abord, saisissant les pieds, selon Chrysostome (Saints-Apôtres, etc.), puis, agenouillées ou debout, à distance (type serbe du XIVe siècle), ou bien, une seule d'entre elles, la Mère de Dieu, effleure Jésus ou l'approche (Saint-Marc et le Mont-Athos), p. 542-546.

A Monréale, on a confondu la vision des deux Maries avec celle de Madeleine. Les écoles du Nord représentent Madeleine debout ou s'élançant vers Jésus ; les Byzantins la mettent à genoux. Les primitifs et Duccio suivent le modèle byzantin, p. 546-548.

Par Venise, la composition de Duccio pénètre en Orient. Les peintres de

l'Athos en ont reçu le type des deux apparitions, mais ils ont pris directement aux anciens manuscrits byzantins la visite de Pierre et de Jean, qu'ils ont placée dans le même cadre, p. 548-550.

III. — Le cycle de la Résurrection

La description que Mésaritès nous a laissée des Saints-Apôtres sera commentée à l'aide du Paris. 74 et du Laur. VI 23. Chacune des compositions comprenait plusieurs scènes, p. 550.

I. — *Les Saintes Femmes au tombeau.* — Trois scènes. Le Paris. 74 reproduit les deux premières. L'iconographie traditionnelle prête aux myrophores les attitudes qu'elles avaient soit dans la seconde, soit dans la troisième. Les Saints-Théodores de Mistra comprennent aussi les deux dernières, traitées exactement d'après le récit de Marc, p. 550-552.

II. — *Apparition de Jésus aux Maries.* — Deux scènes. Le Laur. VI 23 les reproduit plus fidèlement que le Paris. 74, p. 552-553.

III. — *Les gardes corrompus.* — Trois scènes. 1° L'Assemblée des Juifs, 2° la Corruption des gardes : l'une et l'autre se retrouvent dans le Laur. VI 23. 3° Les Juifs corrompent Pilate, d'après Chrysostome, p. 553-554.

IV. — *Les myrophores annoncent la résurrection aux apôtres.* — Le Laur. VI 23 et une fresque du XVIe siècle, à Lavra, peuvent passer pour les répliques des Saints-Apôtres, p. 554.

LIVRE IV

Les écoles

CHAPITRE PREMIER. — L'époque byzantine

I. — Les anciens types

A l'origine des thèmes, nous trouvons en présence, d'une part, la tradition antique, qui se continue jusques au VIe siècle, de l'autre, la tradition orientale, qui se développe du VIe au Xe. A la tradition orientale, les peintures archaïques de la Cappadoce nous ont permis de rattacher, en particulier, les psautiers à illustration marginale (type Chludov), le Rossanensis et le Petropol. 21, p. 555-558.

Byzance, au XIe siècle, paraît revenir aux types hellénistiques. Quelques monuments du VIe, mosaïques des Saints-Apôtres, bas-reliefs du Stoudion et de San Stefano, nous prouvent qu'elle ne les a jamais délaissés. Elle s'attache plus fidèlement au texte évangélique. Dès le début, elle s'oppose à l'Orient, p. 558-561. — A partir du XIe siècle, l'Orient subit son influence, mais sans abandonner sa propre tradition, p. 561.

II. — Le cycle narratif

L'illustration détaillée de l'Évangile. — Cette illustration, conçue au IVe ou au Ve siècle selon le modèle des rouleaux antiques, se laisse deviner dans les

tétraévangiles à figures nombreuses du XIe, Paris. 74 et Laur. VI 23, p. 561-564.

La rédaction hellénistique: Paris. 510 et Laur. VI 23. — Dans le Paris. 510, on a conservé le style antique, mais on a sacrifié les accessoires pittoresques, sauf en deux compositions restées intactes : parabole du Bon Samaritain, Vocation des premiers disciples. Dans le Laur. VI 23, on a substitué la frise unie à la perspective, atténué les mouvements, sans changer le fond même. L'Évangile a subi la même transformation que l'Octateuque, p. 564-568.

Laur. VI 23 et Paris. 47 : rédactions de Constantinople et d'Antioche. — Le Laur. VI 23 et le Paris. 74 représentent deux traditions indépendantes. Le Fils de la veuve est traité dans l'un comme aux Saints-Apôtres de Constantinople, dans l'autre comme à Saint-Serge de Gaza. Le Laur. VI 23 touche aussi à la Cappadoce, p. 568-570.

Le cycle narratif aux Saints-Apôtres. — La Résurrection et les Apparitions de Jésus forment le sujet d'un très grand nombre de scènes, où l'on suit dans les moindres détails, d'abord, Matthieu, puis, Jean. On y a copié un évangile illustré qui ressemblait au Laur. VI 23, plutôt qu'au Paris. 74 : Apparition de Jésus près du lac de Tibériade, Incrédulité de Thomas, p. 570-578.

La rédaction d'Alexandrie. — L'influence des papyrus peints explique les traits hellénistiques qui persistent dans les mosaïques des Saints-Apôtres. Le Copte 13, parent du Paris. 115 et du Laur. VI 23, suit une tradition iconographique propre à l'Égypte, p. 578-580.

La rédaction d'Antioche — On peut rattacher le Paris. 74 à la région d'Antioche en le comparant à d'autres monuments qui en dépendent, en particulier, aux colonnes de Saint-Marc, au Paris. gr. 923, à l'évangile de Patmos, n° 70, au Paris. gr. 64, au Vindob. 154, aux tétraévangiles géorgiens de Gélat et de Djroutchi, au Petropol. 105 et aux fresques de Toqale, dans le transept. Par le style, il touche de plus près à d'autres manuscrits d'origine syrienne (Vatican. gr. 1156, physiologus de Smyrne, psautier de Londres), dont l'un fut illustré en 1066, au Stoudion. Constantinople continue, durant le XIIe siècle, à imiter les modèles palestiniens, p. 581-592.

III. — Les sources de l'iconographie latine

Rome et la Syrie. — Du IVe au IXe siècle, dans l'Italie du Sud et à Rome, la Syrie exerce une large influence, qui se marque aussi dans les monuments : manuscrits de Cambridge et de Munich, mosaïques ou fresques romaines, p. 593-596.

Miniatures carolingiennes et ottoniennes. — En passant par l'Italie, les types syriens pénètrent dans l'iconographie carolingienne. Les manuscrits ottoniens contiennent un cycle évangélique développé, qu'il faut rattacher non, comme on l'a proposé, à l'ancien art chrétien d'Occident, mais à la rédaction des manuscrits grecs illustrés en Palestine, au IXe ou au Xe siècle, et apportés alors en Occident par les pèlerins, les marchands ou les moines, p. 596-601.

L'influence byzantine du XIe au XIIIe siècle. — Les modèles viennent de la Palestine, plutôt que de Constantinople. On emprunte le cycle narratif à la rédaction du Paris. 74 : la Samaritaine, à Saint-Marc et dans l'Hortus Deliciarum. La bible de Farfa et l'Ambros. L 58 sup. nous montrent comment cette

rédaction a pu atteindre Duccio. Les manuscrits « byzantinisants » du XIIIe siècle, p. 601-610.

IV. — Le drame sacré

La théorie de Mâle. — En France, au XVe siècle, le développement du cycle évangélique s'expliquerait par les mystères. P. Weber rattache aussi au drame sacré certains motifs que l'on rencontre plus tôt en Occident. On a objecté que les motifs viennent de Byzance, p. 610-611.

Les homélies dramatiques. — La Piana suppose que l'Orient, avant le Xe siècle, a connu le drame religieux. Mais on peut prouver que les homélies dialoguées, lues à l'office, les chants alternés et la mimique rituelle n'ont jamais dégénéré en de véritables représentations. Ces textes ou ces rites font seulement ajouter quelques thèmes (Sépulture, Limbes) ou quelques détails au cycle narratif, conçu antérieurement pour illustrer les manuscrits de l'Évangile. Les homélies dramatiques pénètrent en Occident et inspirent les Méditations, faussement attribuées à saint Bonaventure, p. 612-619.

Les mystères en Italie. — Auraient-ils suscité les thèmes nouveaux relatifs aux souffrances du Sauveur ? Certaines erreurs de Weber, à propos des Saintes Femmes au tombeau ou du Jugement de Pilate, démontrent le danger d'une telle hypothèse. Les Méditations, antérieures au mystère latin de la Passion, aux « laudes » et aux « devozioni », offraient aux artistes une matière infiniment plus riche. Les mystères et le cycle narratif se sont développés parallèlement, lorsque les théologiens ont attachés plus de prix aux détails du récit évangélique, p. 619-624.

CHAPITRE II. — **Le XIVe siècle**

I. — Orient ou Italie?

Les monuments byzantins et slaves du XIVe siècle ressemblent étroitement aux œuvres des primitifs. Hypothèse de Kondakov et de Lichačev : les motifs italiens revêtent la forme byzantine. Hypothèse de Strzygowski et de Baumstark : influence de la tradition orientale. Le thème de la Vierge allaitant prouve que la ressemblance peut tenir à une commune origine, que l'on doit examiner les deux facteurs : Orient et Italie. Mais on aurait tort de méconnaître l'œuvre créatrice de Byzance, au XIVe siècle, p. 625-630.

II. — L'école macédonienne

Les peintures serbes et russes. — Remarquable développement de la peinture serbe au XIVe siècle. Les Serbes reçoivent l'enseignement des Grecs ; ils forment avec eux une école unique, qui travaille dans la Macédoine occidentale et en Vieille Serbie. Les Russes se rattachent à cette école, p. 630-633.

Influence de l'Orient. — Macédoniens, Serbes et Russes ont reçu de l'Orient l'usage des frises, la manière de distribuer les sujets, certains cycles liturgiques, certains thèmes iconographiques, en particulier le Jugement de Pilate et l'Incrédulité de Thomas. Le psautier de Munich doit ce qu'il a d'oriental

non à un emprunt direct, mais à la pratique iconographique du XIVe siècle, p. 633-639.

Imitation des évangiles illustrés : rôle de Constantinople. — On suit de préférence la rédaction du Laur. VI 23, en particulier à Nagoriča : Couronnement d'épines, Jugement de Caïphe, Disciples d'Emmaüs, Pêche miraculeuse. On reconnaît aussi cette rédaction, parfois sous sa forme primitive, au XIIIe et XIVe siècle, dans la zone de Constantinople, en examinant le tétraévangile d'Iviron, n° 5, le Paris. gr. 54 et surtout les mosaïques de Kahrié-Djami : Multiplication des pains, Recensement, Jésus dans le temple, etc., p. 639-650.

Influence de l'Italie. — On reproduit les motifs antérieurs au Trecento : Flagellation. On imite le style, non l'iconographie de Duccio. Les traits communs proviennent souvent d'un même modèle byzantin : Jardin des Oliviers, p. 651-655.

III. — L'école crétoise

Le Mont-Athos : le Protaton et Pansélinos. — Pansélinos, peignant le Protaton, vers 1540, représente, en face de l'école crétoise, l'ancienne école macédonienne, qui avait décoré la plupart des églises de la presqu'île, au XIVe et au XVe siècle, p. 656-659.

Le Mont-Athos : l'école crétoise. — Les peintres crétois travaillent au Mont-Athos et aux Météores entre 1535 et 1573. Ils ne semblent pas y avoir pénétré beaucoup plus tôt : la chapelle de Saint-Paul, qui leur appartient, ne date pas de 1423. Il n'y eut pas d' « école conservatrice » au Mont-Athos, p. 659-661.

Les origines de l'école crétoise. — L'école crétoise atteint son plein développement au XVIe et au XVIIe siècle, mais ses origines sont obscures. On ne peut la rattacher aux peintres qui couvrirent l'île de fresques durant le XIVe. D'après Kondakov et Lichačev, elle se serait formée, en ce temps, à Venise. Les œuvres ne sont pas encore assez bien classées pour nous permettre d'apprécier cette hypothèse. Les fresques de l'Athos rappellent certains motifs et certaines œuvres sortis des ateliers italo-grecs de cette cité ou de cette région : diptyque de Berne, reliquaire de Bessarion, coffre de Bologne; mais elles dépendent aussi des anciens manuscrits illustrés et de l'iconographie cappadocienne. Le triptyque d'Antcha nous montre les relations de la Géorgie avec l'Athos et Venise, p. 661-670.

IV. — Mistra

Influence de l'iconographie palestinienne. — Les peintures de la Métropole ont des traits communs avec le Berol. qu. 66, illustré au XIIIe siècle, en Égypte, d'après un très ancien modèle syrien. Dans le bas-côté du Sud, les miracles de Galilée paraissent imités d'un manuscrit palestinien antérieur au Paris. 923 et au Paris. 74 : le Paralytique de Capharnaüm et les peintures de Saint-Sabbas, à Rome, p. 671-676.

L'école crétoise à Mistra : la Péribleptos. — La Péribleptos fut décorée par des peintres d'icones, d'après les procédés de l'école crétoise. De solides arguments permettent de dater ces peintures du XIVe siècle ou du début du XVe. Elles ressemblent aux fresques athonites du milieu du XVIe, mais elles en sont indépendantes, elles leur ont servi de modèles, elles restent plus

près des sources syriennes ou palestiniennes, en particulier du Berol. qu. 66 et du Paris. 74. Elles se rattachent aussi à Venise, mais par d'autres liens, p. 676-679.

L'école crétoise en Russie. — Les Russes, au XVIe siècle, imitent les types de Mistra, non ceux de l'Athos. Mistra conserve l'élégance byzantine ; ces répliques reproduisent les formes plus amples de la Renaissance. L'école crétoise, qui a peint la Péribleptos, pénètre en Russie vers le début du XVe siècle : la Trinité d'André Rublev, la Transfiguration de Vladimir. Elle reste fidèle à l'idéal de distinction et de noblesse que l'art byzantin avait reçu de l'antique, p. 679-683.

V. — Le rôle du Dugento

Les échanges entre l'Orient et l'Italie ont précédé les œuvres maîtresses du Trecento. C'est le Dugento qui a renouvelé la tradition byzantine par la collaboration intime des deux civilisations. Au XIVe siècle, l'Orient reprend sa liberté et s'enferme dans sa tradition. L'art reste au service du culte, p. 684-687.

CONCLUSION

Le XIVe et le XVe siècle développent les compositions en interprétant le cycle narratif des anciens manuscrits et les types orientaux antérieurs au Xe. Ils doivent au Dugento une iconographie plus riche et plus vivante créée par l'étroite collaboration des Grecs et des Italiens. Deux écoles se partagent la direction du mouvement artistique, l'école macédonienne, plus ouverte aux suggestions de l'Orient et de l'Italie, l'école crétoise, plus fidèle à l'idéalisme byzantin, p. 688-690.

LIVRE I

Les cycles

L'Évangile illustré. — On sait comment, vers la fin du IV[e] siècle et dans le courant du V[e], l'histoire évangélique tout entière, dans l'ordre du récit, fut mise en images, soit sur les murs des églises, soit dans les manuscrits, pour servir d'enseignement. Cette iconographie s'est constituée sous l'influence des Pères de l'Église, nourris des lettres antiques, tels que Basile, Grégoire de Nysse, qui aimaient à reproduire, parfois en formules concises et expressives, les lieux communs des rhéteurs sur les rapports de la peinture et de l'éloquence : « La peinture muette, dit l'un d'eux, parle sur le mur [1]. »

Plus tard, cette conception fournit une arme aux défenseurs des images : Jean Damascène [2] ou le patriarche Nicéphore [3]. Elle avait pris alors une telle force, qu'on finit par considérer l'illustration de l'Évangile comme une preuve de l'Incarnation.

Nicéphore nous l'explique en termes précis : « Entre la parole et l'image, existe une telle communauté, que, dans un seul et même livre, ainsi que souvent on peut le voir dans les très anciens manuscrits (δέλτοις, codices), on a inscrit côte à côte (παρὰ μέρος), d'une part (ἐντεῦθεν), la parole articulée, de l'autre, la parole peinte, en sorte que la peinture fait le même récit que l'écriture. Comme le texte de l'Évangile tient de lui-même son autorité,... l'écriture que constituent les images,

1. Grégoire de Nysse, Encomion en l'honneur de saint Théodore, Migne, t. 46, col. 739 D. Voir Garrucci, t. I, *passim;* Bayet, *Recherches*, ch. I et II; Ajnalov, *Mozaiki IV i V vjekov*, Saint-Pétersbourg, 1895, p. 174; Millet, *Art byz.*, I, p. 177.

2. *Adv. Constantinum Caballinum*, ch. 10, Migne, t. 95.

3. *Antirrheticus*, III. 3, Migne, t. 100, col. 380 C.

se trouvant la même que celle du texte évangélique, tire aussi d'elle-même son crédit... Elle n'a pas besoin de démonstration extrinsèque ; elle révèle les mêmes choses que l'Evangile et a droit au même respect. S'il le fallait, on n'aurait qu'à la confirmer par le texte [1]. » Ailleurs, l'auteur insiste encore sur l'autorité des miniatures : « Nous voyons beaucoup de ces livres vénérables, qui sont très anciens ; il est attesté que des hommes pieux les ont faits, il y a longtemps. Lorsqu'on les ouvre (ἀναπτυσσόμενα), d'une part (ἐν μέρει μέν), l'habileté du calligraphe nous révèle l'enseignement de l'histoire divine ; de l'autre, l'art du peintre nous montre parallèlement les mêmes choses. L'un des procédés n'apprend pas plus que l'autre. Les deux traduisent une seule parole, les deux enseignent et rappellent l'Incarnation du Verbe [2]. »

Cette extraordinaire autorité de l'image se justifiait par les lois mêmes de l'entendement humain. « La vue conduit mieux que l'ouïe à la croyance (καὶ ὄψις ἀκοῆς μᾶλλον τὸ ἐπάγωγον πρὸς πίστωσιν κέκτηται) [3]. » Elle est plus rapide, plus concise, plus persuasive : « Ce qui est placé sous les yeux s'imprime plus fermement dans les âmes et, par la perception des sens, prend place dans les parties affectives. » L'image ne servira plus seulement d'écriture pour instruire les illettrés : le paysan et l'homme cultivé, qui participent de même façon à la connaissance, sont conduits d'autant plus sûrement par elle au mystère de l'Incarnation du Sauveur [4]. Nicéphore ne se contente plus d'un lieu commun de rhétorique ; il s'appuie sur la psychologie néo-platonicienne, mise en honneur par les écrits pseudo-aréopagites.

Notre première tâche sera de classer les monuments d'après les signes extérieurs, c'est-à-dire d'après le choix des images, en un mot, de déterminer les cycles iconographiques. Les cycles, non moins que les thèmes, nous aideront à atteindre le double objet de notre étude : d'une part, pénétrer dans la pensée des hommes ; de l'autre, retrouver les centres d'influence, distinguer les écoles.

Reil nous a ouvert la voie. Il a bien classé les cycles de

1. *Antirrheticus*, III. 5, Migne, t. 100, col. 381.
2. *Op. l.*, col. 61.
3. *Op. l.*, col. 381.
4. *Op. l.*, col. 62. Voir aussi *Antirrhetica de Magnete LIV* : Pitra, *Spicilegium Solesmense*, I, p. 335.

l'ancien art chrétien. Pour la période byzantine, nous disposons de matériaux plus riches et nous avons pu éclairer ces matériaux par l'étude des textes.

Nous bornerons notre exposé aux miniatures et aux églises. Ces éléments peuvent suffire pour dégager quelques idées directrices.

CHAPITRE PREMIER

Les manuscrits

Les miniatures, que Nicéphore vénérait dans ces très vieux manuscrits, formaient tout naturellement la source principale de l'iconographie évangélique. Nous ne connaissons qu'un très petit nombre de ces évangiles, illustrés avant la révolution iconoclastique : deux grecs, le fragment de Sinope et le Rossanensis ; trois syriaques, l'un à Florence (Rabula), l'autre à Paris (Syr. 33), le troisième, fragmentaire, à Etchmiadzin. Nous y joindrons le Petropol. 21, bien qu'il contienne certains traits moins archaïques, et deux manuscrits latins, l'un à Cambridge, l'autre à Munich, que l'on peut rattacher à l'Orient.

Le IXe et le Xe siècle ne nous fournissent guère plus. Ils ne nous ont laissé, semble-t-il, qu'un seul évangile contenant un cycle assez étendu : le Paris. gr. 115. Ses miniatures, petites, confinées dans les marges, en grande partie effacées, ont passé presque inaperçues. Et pourtant, elles comptent parmi les plus précieuses, en raison de leur âge, de leur valeur et de leur importance iconographique. En revanche, certaines sections, étendues et cohérentes, du cycle évangélique prennent place dans d'autres textes : les miracles, dans les *Parallèles* de Damascène (Paris. gr. 923) et les *Sermons* de Grégoire de Nazianze (Paris. gr. 510, Ambros. 49-50) ; la Passion et la Résurrection, dans les psautiers à miniatures marginales du type « Chludov » (psautier Chludov, Pantocrator. 61, Paris. gr. 20). La plupart des manuscrits illustrés de l'évangile appartiennent au XIe et au XIIe siècle. En ce temps, nous trouverons aussi quelques sujets isolés dans les éditions liturgiques de Grégoire de Nazianze et les ménologes. L'époque des Paléologues est très pauvre en manuscrits grecs. Il nous faudrait, pour cette époque, puiser aux sources slaves, telles que l'évangile de Sij, que nous

n'avons pu atteindre [1]. Dans l'Orient arménien et syriaque, nous suivrons, du XIe au XVIIe siècle, un cycle limité, qui prend place au début du manuscrit.

Nous classerons d'abord les évangiles illustrés. Les études de Kondakov ou Pokrovskij, l'essai que j'ai tenté moi-même autrefois n'ont pas épuisé la matière.

Le cycle des images dépend de l'ordonnance du texte. Nous distinguerons donc les « quatre-évangiles », c'est-à-dire la suite entière du récit, dans l'ordre canonique : Matthieu, Marc, Luc, Jean ; et l' « évangile », c'est-à-dire l'édition liturgique, où les « péricopes » sont réparties dans l'ordre du calendrier, en commençant par Pâques. Ici, les évangélistes se classent autrement : Jean, Matthieu, Luc, Marc.

Le choix dépend aussi de la forme même des images. On pouvait les grouper en quelques pages, au début du volume, avant le texte, comme une sorte de sommaire figuré ; ou bien les disséminer, en suivant le récit pas à pas. C'est à cette seconde manière que Nicéphore paraît faire allusion. Alors, elles formeront de véritables petits tableaux, enfermés dans un cadre, au milieu de la page, ou de simples vignettes en marge.

Il est clair que ces différences, soit dans l'ordonnance du texte, soit dans la forme des images, demeurent superficielles et que deux manuscrits de composition très différente, tels que le Rossanensis et le fragment de Sinope, peuvent relever du même style et même sortir du même atelier. Elles n'en retiendront pas moins notre attention, si nous voulons dégager les types iconographiques, en saisir l'enchaînement. Le style appartient à une époque ou à un homme, il passe. Le type demeure.

I. — *Les frontispices.* — Au début du volume, le cycle se déroule, soit en marge des canons, dans les évangiles syriaques de Florence et de Paris, soit en une suite de véritables tableaux occupant toute la page. Dans l'évangile grec de Rossano, dans l'évangile syriaque d'Etchmiadzin, le frontispice multiple nous est parvenu mutilé, en désordre. Mais le type ainsi créé, au VIe siècle, s'est perpétué en Orient. Nous le retrouvons tantôt avant les quatre évangiles, tantôt avant l'évangile

1. Daté de 1339 : cf. Lichačev, pl. CCCLXII. 720.

liturgique, en 1057, dans un manuscrit arménien [1], vers 1200, dans un syriaque [2], l'un et l'autre illustrés dans l'est de la Cappadoce, à Mélitène ; dans d'autres syriaques, l'un du XII[e] siècle, au British Museum [3], l'autre, du XIII[e], à Jérusalem [4] ; dans d'autres arméniens, qui proviennent la plupart de la région de Van et reproduisent, du XV[e] au XVII[e] siècle, les mêmes thèmes dans les mêmes formes [5]. Cette fidèle et lointaine descendance du Rossanensis nous fournira un indice probant de ses origines asiatiques. Le psautier de Mélisende (British Museum, Egerton 1139) et le Vatopedinus 735 montrent ce frontispice multiple adjoint à des manuscrits grecs, par exception, tardivement, et, sans doute, à l'imitation de quelque modèle oriental.

II. — *Les miniatures marginales.* — Au VI[e] siècle, dans le fragment de Sinope, elles occupent toute la largeur de la marge inférieure. Au X[e], le Paris. gr. 115 est plus riche : presque une miniature par page, comme dans la Genèse de Vienne. Le sujet déborde rarement sur la marge latérale, mais parfois un autre y trouve place plus haut. Voilà bien une des combinaisons auxquelles Nicéphore faisait allusion. Nous en trouvons une autre, ingénieuse et singulière, dans le manuscrit d'Etchmiadzin, daté de 986 [6], et dans l'évangéliaire de Patmos, numéro 70, étudié, l'on peut dire découvert par Hengstenberg, qui l'attribue au X[e] siècle : les miniatures, peu nombreuses (deux à Etchmiadzin, sept à Patmos) et réduites aux figures essentielles, avancent dans l'intervalle entre les deux colonnes du texte. Au contraire, dans les *Parallèles* de Jean Damascène, la miniature occupe, ou même remplit les marges latérales et ne les dépasse, vers le bas, que par exception (Bon Samaritain, miracles). Les peintres des psautiers Chludov utilisent plus souvent les marges inférieures, mais en prenant l'angle du

1. Etchmiadzin 362 G : Macler, *Rapport*, p. 41.
2. Paris. syr. 355 : Omont, *Mon. Piot*, t. XIX, 1912.
3. Addit. 7169 : Rjedin, *Arch. Izv. i Zàm.*, t. III, 1895, p. 357.
4. Année 1221/1222 : phot. Baumstark ; J. Reil, *Zeitschrift des deutschen Palestina-Vereins*, Leipzig, t. XXXIV, 1911, p. 138-146.
5. Paris. arm. 18 : phot. Macler. — Saint-Jacques-des-Arméniens, XIV[e] ou XV[e] siècle : phot. Baumstark. — Paris. syr. 344. — Bibliothèque d'Etchmiadzin, année 1506 : Uvarov, *Sbornik*, t. I, p. 209, cf. p. 212. — Manuscrit de Bologne, décrit par Beissel, *Gesch. Evangelienbücher*, p. 69. Baumstark, *Byz. Zeits.*, t. XVI, 1907, p. 645, a pressenti ce que Macler vient de constater : il s'agit d'un manuscrit arménien du XVII[e] ou du XVIII[e] siècle. — Manuscrit moderne, rapporté de Perse par M. de Morgan : phot. Macler.
6. Strzygowski, *Etschmiadzin-Evangeliar*, p. 21-22 ; Macler, *Rapport*, p. 27.

texte. Ils combinent les deux systèmes. Celui de l'Ambrosienne dispose même de la marge supérieure.

Les uns et les autres appartiennent à l'Orient. C'est en Palestine que Damascène composa ses Parallèles. Dans le Paris. 923, les teintes plates, le plus souvent formées par une couche d'or, trahissent une main syrienne. La même technique, les mêmes vignettes marginales caractérisent le Grégoire de Nazianze de l'Ambrosienne. Ici, nous relèverons un autre trait syrien : le portrait de l'auteur en marge, au début de chaque sermon. Jusqu'au XVIIe siècle, les peintres arméniens dessinent, sur les marges latérales, de petites figures, qui rappellent, après plus de mille ans, le codex de Rabula. Le fragment de Sinope et le Paris. 115 se distinguent de ce groupe, à la fois, par la finesse du modelé et par la disposition de l'image. S'il est juste de revendiquer le premier pour l'Anatolie, le second prendra place aussi dans la même lignée. En revanche, le manuscrit d'Etchmiadzin se rattache à l'ancienne iconographie de la Palestine et l'on s'expliquera par là sa parenté avec celui de Patmos. Les psautiers Chludov tiennent le milieu entre les deux techniques. On hésitera entre les deux centres : Palestine ou Cappadoce. En tout cas, l'étude des thèmes nous prouvera leur origine orientale.

Aux XIe-XIIe siècles, les manuscrits byzantins des quatre évangiles contiennent rarement des miniatures marginales sur les côtés. A Vienne (cod. theol. graec. Vindob. 154), elles sont peu nombreuses et très réduites ; finement exécutées, sans doute, mais la teinte plate et les rayures suffiraient à les rattacher au groupe syrien et palestinien. La même école a élaboré l'une des répliques des psautiers Chludov, conservée au British Museum. Nous comprendrons qu'elle y ait appliqué un procédé oriental, quand nous lirons, dans la suscription, qu'un moine venu de Césarée copia le texte, en 1066, au Stoudion. La rédaction de la Bibliothèque Barberini est déjà plus nettement byzantine. Le Suppl. gr. 914, du XIIe siècle, présente un tout autre caractère. On y a ajouté, après coup, dans les marges, de petits tableaux encadrés, peints sur une couche de plâtre, qui s'effrite de jour en jour, mais en laissant sur la page opposée l'empreinte un peu vague des silhouettes. Ils relèvent d'un autre type. Le cycle est étendu et, à ce titre, précieux pour nous. Quelques évangiles liturgiques du XIIe siècle ont leurs marges historiées. Nous y reviendrons.

III. — *Les miniatures dans le texte.* — Nous examinerons tour à tour les tétraévangiles et les évangiles liturgiques.

Dans la plupart des tétraévangiles byzantins, la miniature se place au milieu du texte, suivant deux systèmes. Tantôt une frise, sans cadre ni fond d'or, parfois longue et étroite, contient plusieurs sujets : Paris. 74, Laur. VI 23, Copte 13. Ce sont les compositions marginales du fragment de Sinope et du Paris. 115, simplement remontées dans le texte, sans doute parce que, en passant du modèle à la copie, le passage illustré ne tombait plus à la même place. Tantôt, suivant l'exemple des manuscrits antiques de Virgile ou d'Homère, les miniatures forment de véritables tableaux. Ce système convient aux cycles moins étendus.

Si nous examinons le contenu, nous distinguerons deux types.

1° L'illustration est complète. Les miniatures, extrêmement nombreuses, représentent tous les détails de chaque évangile et les reproduisent autant de fois que le texte répète l'épisode. On compte plusieurs manuscrits de cette espèce. Nous avons pu étudier de près, d'une part, le Paris. 74, auquel il faut joindre ses deux répliques bulgares du XIVe siècle, l'une à Elisabetgrad, l'autre au British Museum (Collection Curzon); d'autre part, le Laur. VI 23. Ces deux rédactions diffèrent profondément. Quelques photographies d'Ermakov nous permettront d'analyser les évangiles de Gélat et de Djroutcha, en Géorgie. Nous ne citerons que pour mémoire celui de Martvili.

2° Illustration partielle. Choix plus sobre, répétitions évitées. Deux systèmes se trouvent en présence.

a) Le Paris. 115 et le Copte 13 illustrent d'abord en entier le texte de Matthieu, puis seulement les épisodes particuliers à chacun des autres évangélistes. Le Paris. 115 est même incomplet, car il néglige Marc et Luc, et arrête à la Cène le cycle de Jean. Le Suppl. 914 appartient à ce premier type ; mais, étant une réplique ou une copie d'époque récente, il a subi l'influence du second.

b) Nous relèverons deux faits nouveaux. D'abord, le cycle s'éclaircit ; on ne conserve que les épisodes principaux ; on les choisit parmi ceux qui ont trait à la liturgie. L'image ne répond plus au récit. En conséquence, Matthieu cesse de recevoir une illustration méthodique et cohérente ; les épisodes communs aux trois synoptiques, ou même aux quatre évan-

giles, se trouvent répartis sur toute l'étendue du volume, de manière à rétablir l'équilibre.

Les exemplaires de ce type forment un groupe nombreux. Les uns (Berol. qu. 66, Athen. 93, Académie spirituelle de Kiev) contiennent une illustration fragmentaire, où l'ancien cycle narratif, plus ou moins dégradé, se conserve le mieux à l'endroit de la Passion; ailleurs, le cycle se trouve réorganisé, en relation avec le calendrier liturgique. Le plus riche de cette espèce est le Petropol. 105. Le Paris. gr. 54 et le n° 5 d'Iviron (XIII[e] siècle) représentent deux répliques d'un même original, l'une très développée, mais exécutée par un malhabile, qui d'ailleurs n'a point terminé sa tâche ; l'autre plus sobre, mais achevée et très fine. On ne saurait citer d'autre exemple d'une parenté aussi étroite. Ces trois manuscrits font une large part aux miracles et aux paraboles. Le Harley 1810 ne retient que les grandes fêtes, réparties entre les quatre évangiles et reliées au texte, système factice, mais aboutissant logique de tous ces remaniements.

Aux exemples typiques de ce groupe, Petropol. 105, Paris. 54, Iviron 5, nous joindrons le livre des évangiles d'Otton à Aix-la-Chapelle [1]. Chaque miniature occupe une page entière, au milieu du texte, en face du passage qu'elle concerne. Le choix est restreint. On a visiblement imité un modèle grec. Le modèle même nous échappe, mais nous connaissons un de ceux que l'école de Reichenau a pu utiliser. En effet, au IX[e] ou au X[e] siècle, un copiste de Saint-Gall a décrit brièvement les miniatures qui illustraient chacun des évangiles (sauf Marc), en prenant soin de transcrire les inscriptions grecques placées près des personnages [2]. Déjà ces inscriptions forment un trait d'union entre le Paris. 510, les peintures cappadociennes et les miniatures des Ottons. La distribution des sujets se règle bien sur notre type : le groupe de Matthieu ne comprend que trois des miracles communs aux synoptiques ; deux furent attribués à Luc, les autres sans doute à Marc, la Passion à Jean.

Beissel suppose que chacun des groupes d'images prenait place avant le texte. En ce cas, cet original grec, ou quelque autre analogue, aurait préparé les manuscrits de Gotha et d'Hil-

1. Beissel, *Hs. Kais. Otto*, p. 1-9.
2. Beissel, *Gesch. Evangelienbücher*, p. 238.

desheim [1]. En effet, les images s'y distribuent, sur chaque page, en deux ou trois registres, et occupent plusieurs pages, au début de chaque évangile. On reconnaît ainsi les cadres du Rossanensis et du Paris. 510. Par le contenu, l'évangéliaire de Gotha rappelle tout particulièrement le Rossanensis, car l'histoire évangélique, par endroits très détaillée, s'y déroule en une suite unique, partagée en quatre sections, sans rapport avec le texte.

Le cycle narratif du Paris. 115, du Copte 13 et du Suppl. 914 retiendra surtout notre attention, car il nous conduit aux sources de l'iconographie évangélique. Il peut être intéressant de comparer ces manuscrits entre eux et surtout au fragment de Sinope, qui remonte au VIe siècle. Réservons les épisodes de la Nativité, du Baptême et de la Passion. Prenons le ministère de Jésus en Galilée et en Judée (Mat. 4.12 à 25.46). Cette partie du récit, laissant plus de liberté du choix des miniaturistes, nous permet de discerner plus aisément les directions suivies.

Le Paris. 115 représente tous les miracles accomplis en faveur d'un individu, sauf le Paralytique, omis ou effacé, ou plutôt, sans doute, réservé pour Marc ou Luc, qui racontent l'épisode avec plus de détails. En revanche, les guérisons collectives sont peu nombreuses. Sur les trois qui forment le sujet d'une leçon, nous n'en voyons que deux : Foule guérie avant la deuxième Multiplication des pains, Aveugles et boiteux dans le temple. D'autres, fort typiques, manquent aussi : par exemple, les Divers malades, après la Belle-Mère de Pierre. A plus forte raison a-t-on négligé la Foule guérie avant la première Transfiguration, bien que ce miracle soit figuré dans le Paris. 923.

L'enseignement du Christ est traité avec réserve et suivant une intention précise. On figure les actes du Christ : Vocation des premiers disciples, Confession de Pierre, Réponse de Jésus à propos des fils de Zébédée. On fait moins de place à la prédication même, Enfants, Ouvriers, Question d'autorité, ainsi qu'à la mission des Apôtres. Ici, le Paris. 115 s'oppose nettement au Paris. 923. L'épisode du Prodrome est omis.

Le manuscrit de Sinope est plus sobre. Les fragments conservés nous permettent d'affirmer que certains miracles, représentés dans le 115, ne s'y trouvaient pas : Chananéenne, Foule

1. Lamprecht, *Bonn. Jahrbücher*, 1881, p. 85 sq. ; Beissel, *Hs. Kais. Otto*, p. 18, 28, 35-39.

guérie après ce miracle, Lunatique, Aveugles et boiteux dans le temple. De même, parmi les actes du Christ, on avait négligé les Fils de Zébédée et la Question d'autorité. En écartant tous ces épisodes secondaires, on a voulu espacer les images. En revanche, sauf l'histoire de Jean et d'Hérodiade, toute l'illustration du Sinopensis se retrouve dans le 115. La parenté est indéniable. Le 115 était plus complet.

Le Copte 13 comprend le Paralytique, qui manque au 115 ; mais on n'y voit point les miracles secondaires faisant double emploi : Centurion, Deux aveugles guéris en Galilée, Démoniaque et sourd, Démoniaque aveugle et sourd, Sept pains, Deux aveugles de Jéricho, Aveugles et boiteux dans le temple, Figuier desséché. Or, parmi ces miracles, trois prennent place dans le Sinopensis : Sept pains, Deux aveugles de Jéricho, Figuier desséché. Les deux manuscrits représentent donc deux cycles différents.

En ce qui touche l'enseignement, le Copte 13 se sépare aussi du 115. Il omet la Vocation des Apôtres, la Confession de Pierre, et les Fils de Zébédée. En revanche, la prédication y tient plus de place : Béatitudes, Mission des Apôtres, Épis arrachés, Didrachme, Riche, Expulsion des marchands ; mais, à cette catégorie encore, manque justement ce qu'en retient le 115 : Enfants, Ouvriers, Question d'autorité.

Ce manuscrit nous paraît donc s'opposer nettement au 115 et au Sinopensis.

Le Suppl. 914 réduit le nombre des miracles, dans de plus fortes proportions que le Copte 13. Quelques-uns se trouvent transposés dans le texte de Marc ou de Luc : Fille de Jaïre, Démoniaque et sourd, Main sèche ; d'autres, répétés. Autant de procédés, qui ont altéré le cycle narratif. En revanche, la prédication et les paraboles fournissent de plus nombreux sujets.

Nous arrivons ainsi à classer nos manuscrits. Le Paris. 115 se rattache étroitement au Sinopensis, mais paraît plus riche. A ce groupe s'oppose le Copte 13, plus sobre dans le choix des miracles. Le 115 attache plus d'importance aux relations personnelles du Christ et des Apôtres, aux actes qui les lient au Sauveur ; le Copte 13 insiste sur l'enseignement qu'il leur donne, ou qu'il donne à leur occasion. Le 914 se rapproche du Copte 13, en développant l'enseignement.

Ces différences précises indiquent, sans doute, des types

régionaux distincts. Le Sinopensis et le Paris. 115 peuvent appartenir à l'Anatolie ; le Copte 13 représente la tradition de l'Égypte. Comme le 923 fait une grande place à l'enseignement du Christ, on supposera que la tradition palestinienne a produit le Suppl. 914 et exercé son influence sur le Copte 13.

Maintenant, en face de ce type bien défini, dont nous connaissons les variantes, que signifient les évangiles à illustration complète : Paris. 74 et Laur. VI 23 ?

Ces deux manuscrits diffèrent profondément par le style, par l'aspect, et, nous le verrons, par l'iconographie. Le Laur. VI 23 est plus complet, plus détaillé. Chaque miniature, relativement plus longue et moins haute, comprend plusieurs épisodes. Toutes les péricopes s'y trouvent illustrées. Le 74 présente des lacunes, surtout parmi les paraboles. J'en compte dix qui manquent dans le texte de Matthieu.

On sentira plus vivement encore la différence, si l'on pénètre dans la structure intime des images, si l'on compare les épisodes correspondants des trois synoptiques. Dans le Laur. VI 23 la miniature s'adapte exactement au texte. Les variantes reproduisent les traits particuliers du récit. Dans le Paris. 74, un cycle unique se trouve débité entre les divers évangélistes, un peu au hasard, souvent en contradiction avec le texte. Certaines formules reviennent à chaque instant, pour combler les lacunes du prototype : par exemple, le thème des guérisons collectives. Il est clair que l'ensemble est artificiel, qu'on a interprété un modèle analogue au 115 et au Copte 13. On a multiplié les images, mais sans rien ajouter de nouveau, sans rien inventer. Au contraire, le Laur. VI 23 représente un travail attentif et patiemment ordonné. En ferons-nous honneur aux miniaturistes du XIe et du XIIe siècle, qui, prenant le type du 115, auraient fait œuvre personnelle autour de ce noyau ? Ou bien y reconnaîtrons-nous la copie intégrale d'une illustration primitive ? Nous ne pourrions résoudre ce problème sans dépasser le cadre de notre étude. Mais nos analyses iconographiques montreront que le noyau tout au moins est ancien.

Les évangiles liturgiques comprennent aussi, au milieu du texte, de vraies compositions, d'un aspect plus franchement monumental, car elles remplissent parfois la page entière ou presque entière. Le Petropol. 21, l'ancêtre du groupe, le représente brillamment. Ses quatorze feuillets, écrits en onciale

ronde des VIIe-VIIIe siècles [1], se trouvaient autrefois incorporés dans un évangile en minuscule, du Xe ou XIe siècle, donné en 1858 par le métropolite de Trébizonde. On y reconnaîtra donc l'œuvre du monachisme anatolien, un descendant du Rossanensis, plus grave, plus rude, plus sombre. Les miniatures, encadrées comme des frontispices, peintes le plus souvent sur le verso, illustrent quelques péricopes, surtout le récit de Matthieu, depuis la Cène jusques à la Bénédiction des Apôtres, tel qu'on le lit aujourd'hui, avec le Lavement interpolé d'après Jean, les jeudi, vendredi et samedi de la semaine sainte ; enfin, parmi les fêtes fixes, figure la Transfiguration [2]. Nous retrouvons ainsi les membres séparés d'un corps assez riche, moins sans doute que ses congénères, les évangéliaires de Trèves et de Brême [3], plus que son descendant direct, Iviron 1 (X^e-XIe siècles), réduit à quelques fêtes, la plupart comprises dans le Ménologe, qui vient après les fêtes mobiles [4]. Au XIIe siècle, le manuscrit du Rossicon, n° II, en tête des chapitres ou sur des pages pleines, ne comprend aussi que les fêtes fixes, mais en plus grand nombre : deux images représentent les plus solennelles, sans doute en raison des προεόρτια [5]. Dans la première partie, on a suivi un autre modèle, qui comporte de petites scènes liées aux initiales, avec de simples vignettes marginales et quelques têtes de chapitres. Les mêmes lettres historiées décorent agréablement le Paris. Suppl. 27, réplique tardive, byzantine, de quelque modèle oriental [6]. Le Vatican. 1156 n'a de miniatures marginales que dans le Ménologe [7] ; mais, avant les évangiles de la Passion, six sujets garnissent six cadres superposés, deux par deux, sur une page, comme si les diverses compositions du Petropol. 21 se trouvaient assemblées dans le frontispice [8].

1. Muralt, *Catalogue des ms. grecs*, p. 13 ; Gregory, *Proleg.*, p. 721, n° 243 ; Kondakov, *Ist. viz. iskusstva*, p. 131 ; *Hist. de l'art*, t. I, p. 193. Pokrovskij, p. 16, l'attribue aux Xe-XIe siècles.

2. Le Baptême, dans le Petropol. 21 a.

3. Beissel, *Hs. Kais. Otto*, p. 9-18, 28-35.

4. Quelques feuillets manquent. D'après nos observations, on aurait : au début, les Limbes ; avant fol. 55, Ascension ; avant fol. 171, Rameaux ; fol. 242 v, Nativité ; fol. 254, Baptême ; fol. 264, Présentation ; avant fol. 274, Annonciation ; fol. 303, Transfiguration ; fol. 307, Dormition.

5. Lampros, *Catalogue*, n° 5508, décrit longuement les miniatures.

6. Mention funéraire de religieuses appartenant à la famille Glavas, mortes en 1267 et 1268. Voyez fol. 206 sq.

7. Le plus souvent, la miniature, sans cadre ni fond, se trouve insérée dans une des deux colonnes qui forment le texte.

8. De même, dans le beau tétraévangile de Parme, à la fin du texte de

De ces analyses ressort un fait important. Aux ve-vi^e^ siècles, on avait représenté l'histoire évangélique en grand détail. Tantôt un cycle composite, sorte de diatessaron en images, prenait place sur plusieurs feuillets, au début du manuscrit ; tantôt l'image accompagnait le texte dans les marges, surtout en bas. Alors, Matthieu, représentant des quatre évangiles, recevait tous les sujets communs, ne laissant aux autres que ce qui leur était particulier. Ces deux traditions ont fleuri en même temps en Asie Mineure et dans les milieux syriens. L'Orient, surtout l'Arménie, les a conservées, en réduisant les cycles, jusques en ces derniers temps. Les Byzantins du xie et du xiie siècle négligent d'ordinaire les frontispices multiples et les miniatures marginales ; ils préfèrent les compositions dans le texte, soit encadrées à la manière hellénistique, soit libres comme les frises des marges inférieures. En ce cas, ils paraissent avoir transformé l'ancien système anatolien, en répétant la même image, dans les quatre évangiles, aussi souvent que le texte le demande.

Nous touchons ainsi au meilleur de notre documentation : Paris. 74, Laur. VI 23. Une analyse prudente nous y fera découvrir la rédaction primitive à travers les déformations inévitables. Ces manuscrits nous aideront utilement à reconnaître ce que le xive siècle a puisé aux sources anciennes.

Matthieu, sur trois pages et dans douze cadres, se déroule le cycle de la Passion et de la Résurrection, avec quelques miracles, où l'on peut reconnaître les figures de la Communion. D'après mes observations, ces miniatures sont d'une autre main que les autres et ont été ajoutées dans la suite, sur des pages restées blanches. Bibl. Palat. n° 5, xie siècle. Voyez Martini, t. 1. 1, p. 149.

CHAPITRE II

Les fêtes

Dans les églises, mieux encore que dans les manuscrits, nous pouvons distinguer un cycle narratif et un cycle liturgique. Ici, l'influence de la liturgie ou du dogme apparaît plus clairement, car elle se fait sentir non seulement dans le choix, mais aussi dans la disposition des sujets. Elle déterminera des groupes, classés suivant une certaine hiérarchie.

Cycle narratif. — Le cycle narratif appartient naturellement à la première époque. Parmi les textes qui nous font connaître la pratique décorative de ce temps [1], quelques-uns indiquent que « l'histoire évangélique était peinte tout entière » (διαγεγραμμένην ἐκ πάσης εὐαγγελικῆς ἱστορίας) [2]. Ils veulent dire sans doute que les épisodes essentiels s'y déroulaient dans l'ordre du récit. Nous les trouvons, en effet, tantôt sous la plume de Damascène, énumérant les sujets que Constantin aurait ordonné de figurer dans les églises [3], tantôt sous celle de Choricius, décrivant, au vi^e siècle, les mosaïques de Saint-Serge à Gaza [4]. Mais on peut entendre aussi que l'image, au moins en certains endroits, reproduisait le texte jusque dans les moindres détails, comme elle faisait aux Saints-Apôtres de Constantinople, pour représenter les apparitions de Jésus après la Résurrection.

1. Nil, an. 451 : Mansi, t. 13, col. 36; Migne, t. 79, col. 578. — Église de Saint-André, à Patras : *Epiphanii opp.*, éd. Dressel, p. 71 ; cf. Kraus, p. 386-389. — Saint-Félix, à Noles : Migne, *P. L.*, t. LXI, col. 641-647.

2. Théodore Stoudite, *Antirrheticus II*, Migne, t. 99, col. 388, à propos de l'église érigée au ve siècle en l'honneur de saint Épiphane de Chypre par son disciple Sabinus. Comparez avec la vie de saint Étienne, Migne, t. 100, col. 1120 C, à propos des Blachernes.

3. Migne, t. 95, col. 348 ; Bayet, *Recherches*, p. 53.

4. *Choricii Gaz. orat.*, éd. Boissonade, p. 94 ; Bayet, p. 61.

Cette tradition s'est perpétuée en Cappadoce. L'église de Toqalẹ nous en fournit deux exemples typiques. L'un fort ancien : dans la première nef longitudinale, qui, à l'origine, constituait l'église à elle seule, le cycle se déploie, sur la voûte en berceau, dans six registres, de gauche à droite et de haut en bas. Dans le transept, édifié plus tard et peint au temps de Nicéphore Phocas, il s'adapte à une structure plus complexe, se partage entre les panneaux des voûtes et les frises des murs. Seul, le Crucifiement occupe une place à part, dans la conque de la grande abside [1].

Les miracles mis à part. — Mais, en ce temps déjà, ce procédé archaïque ne répondait plus à la pensée byzantine. De bonne heure, elle a classé les épisodes de l'histoire évangélique, d'après leur caractère et leur importance. Déjà au temps des Iconoclastes, les miracles apparaissent comme un groupe secondaire. Nicéphore [2] ou Damascène [3], lorsqu'ils font allusion aux cycles iconographiques, réels ou imaginaires, représentant l'histoire évangélique, mentionnent « les miracles et les luttes des martyrs » en dernier lieu, après la Passion. Ils le faisaient sans parti pris, comme par habitude, parce que, communément, les iconographes observaient cette hiérarchie. Elle répondait à une conception théologique. Un contemporain des fresques de Mistra, Nicolas Cabasilas, nous le fera comprendre. Il explique pourquoi, lorsque le prêtre prépare le pain sacré, il commémore la Passion, la mort, et non les miracles. Pourquoi ? « C'est que la Passion est plus nécessaire que les miracles, elle est l'agent de notre salut et, sans elle, il n'était pas possible de ressusciter l'homme. Je parle de la Passion. Quant aux miracles, ils ne sont qu'une démonstration ; ils ont eu lieu, afin que l'on crût au Seigneur, que l'on crût qu'il est véritablement le Seigneur [4]. »

Les grandes fêtes. — Ainsi, les miracles se détachent de l'histoire évangélique pour former, avec les légendes des mar-

1. Rott, *Kleinasiat. Denkm.*, p. 224 sq , indique les sujets en masse, sans distinguer les zones. Voir Grégoire, *B. C. H.*, t. XXXIII, 1909, p. 81, et surtout Jerphanion, *La date des peintures de Toqalẹ Kilissé en Cappadoce*, *Rev. arch.*, 1912, II, p. 236-254.

2. *Antirrhetica adversus Iconomachos*, ch. 14, Pitra, *Spicilegium Solesmense*, t. IV, p. 272.

3. *Adv. Constantinum Caballinum*, ch. 3, Migne, t. 95, col. 313.

4. Nicolas Cabasilas, *Lit. expos.*, ch. VII, Migne, t. 150, p. 381.

tyrs, un groupe subordonné. En outre, dans l'histoire évangélique même, s'opère une sélection. Quelques sujets prennent un relief particulier ; ce sont les sujets de grandes fêtes.

Comment s'en étonner, si l'on sait que, depuis les temps les plus reculés, les images se modelaient sur la liturgie ? Les doctrines de leurs défenseurs ne pouvaient que resserrer l'intime union du rite et de l'iconographie. En effet, puisque l'image traduit la même parole que le texte de l'Évangile, puisqu'elle joue le même rôle dans l'église, elle doit s'adapter, comme le texte même, aux besoins du culte. « Les icones, écrit Damascène, sont une écriture concise et facile à interpréter : elles parlent, elles ne sont pas muettes, comme les idoles des Gentils, car tout écrit, lu à l'église, nous raconte, soit la venue du Christ, soit les miracles de la Mère de Dieu, soit les souffrances et les luttes des saints, *par des images* [1]. » Sur les icones, on transposera donc, pour la plus grande édification des fidèles, les images évoquées dans leur esprit par les leçons rituelles. Elles seront choisies et ordonnées comme ces leçons.

Que sont ces « grandes fêtes » ? Comment s'est opérée cette sélection ? D'après des principes différents, suivant les régions. En ce point encore, Byzance et l'Orient ne s'accordent pas. Nous savons que l'Orient hellénistique, aux ve-vi^e^ siècles, a conçu un cycle narratif très développé. Le groupe byzantin des grandes fêtes conserve ce caractère : toutes les époques de la vie du Christ y sont représentées. L'Orient s'attache à deux sujets : Nativité et Passion. Voyons les faits.

Reil va nous expliquer les origines. Au ve siècle, le récit de la Passion a pris une forme plastique, sous une double inspiration : la théologie grecque concevant que la mort de Jésus a divinisé la Nature humaine ; le culte des lieux saints en Palestine évoquant, dans l'imagination des hommes, la vie humaine de Jésus, en particulier ses souffrances [2]. Les épisodes de l'enfance se groupent autour de Marie, agent de l'Incarnation, dont le culte naît et grandit dans les milieux orientaux : Égypte, Syrie, Palestine [3]. Sur ces deux principes repose le cycle des fêtes en Orient.

En nous aidant des données réunies par Reil, serrons de plus près le problème. Prenons deux monuments typiques,

1. *Adv. Constantinum Caballinum*, ch. 7, Migne, t. 95, col. 324 BC.
2. Reil, *Bildzyklen*, p. 67.
3. *Op. l.*, p. 82.

dans les cycles qu'il a su distinguer : les ampoules de Monza[1], une étoffe du pape Léon III, décrite par le Liber Pontificalis[2]. Mettons-les en présence d'un texte faussement attribué à Chrysostome et qui énumère les « sept fêtes du Seigneur »[3]. Ecartons de cette liste le Jugement dernier, qui reste en dehors. Nous obtiendrons le tableau suivant :

Pseudo-Chrysostome	Pilgerzyklus (Ampoule de Monza)	Credozyklus (Étoffe de Léon III)
. . . .	Annonciation.	Annonciation.
. . . .	Visitation.	. . . .
Nativité.	Nativité.	Nativité.
Baptême.	Baptême.	. . . .
Crucifiement.	Crucifiement.	Crucifiement.
Résurrection.	Résurrection.	Résurrection.
Ascension.	Ascension.	Ascension.
Pentecôte.	. . . .	Pentecôte.

La comparaison est instructive. Aux « grandes fêtes » du pseudo-Chrysostome, l'ampoule de Monza ajoute l'Annonciation et la Visitation, ce qui fait ressortir l'importance de l'Incarnation ; du groupe des ampoules, l'étoffe de Léon III retranche le Baptême, c'est-à-dire l'acte le plus considérable de la vie terrestre du Christ, la manifestation de sa mission divine, pour passer brusquement de la naissance à la mort.

Ainsi s'affirme un principe opposé à celui de l'iconographie byzantine. Ce principe appartient à une tradition distincte. Le tableau du Reil nous le fait saisir en Italie et dans une église copte. C'est le rameau qui s'étend vers l'Occident. Un autre déploie ses branches dans les chapelles souterraines de la Cappadoce. Dans les plus anciennes basiliques à nef unique ou à double nef, où l'Évangile occupe seulement quelques panneaux des voûtes, le récit se trouve aussi coupé par le milieu. Or, au début, les épisodes légendaires, racontés par les apocryphes, prennent une place disproportionnée, ainsi que sur les ivoires orientaux du VIe siècle. Voyons deux exemples. D'abord, une petite basilique à nef unique : Sainte-Barbe, datée du règne de Basile II. L'Enfance (Annonciation, Visitation, Eau de

1. Pilgerzyklus, *op. l.*, p. 139.
2. Credozyklus, *op. l.*, p. 135.
3. Pseudo-Chrysostome, Migne, t. 52, p. 800, d'où *Georgii Hamartoli Chronicon*, éd. Muralt, p. 527, Migne, t. 110, col. 777.



Fig. 1. — Mosaïque de l'Opera del Duomo, à Florence.
(Phot. Alinari).



l'épreuve, Voyage à Bethléem et Nativité) remplit presque toute la voûte, sauf le dernier cadre, réservé aux Limbes [1]. Puis, une basilique à deux nefs : Balleq-Klissé. L'Enfance garnit la première des nefs ; la Passion (Cène, Trahison, Crucifiement), la seconde [2]. Une telle règle souffre sans doute des exceptions : le Baptême parfois garde son rang entre la Nativité et le Crucifiement [3], suivant l'ordre du pseudo-Chrysostome. On tirera pourtant une conclusion certaine de ces deux exemples.

Dans les églises à cinq coupoles, vers le milieu du XIe siècle, sous l'influence de Constantinople, le cycle complet se partage entre les divers panneaux de l'édifice ; mais la vieille tradition orientale règle encore la répartition. Dans Elmale-Klissé et Qaranleq-Klissé, Nativité et Crucifiement se font face aux deux places principales, l'une au sud, l'autre au nord [4] ; à Tchareqle-Klissé, l'une à l'ouest, l'autre au nord [5]. Les Slaves appliquent à leur tour ce système : vers la fin du XIIe et au XIIIe siècle, à Studenica et à Gradac, sur les trois grands panneaux, ils ont disposé la Nativité au sud, le Crucifiement à l'ouest, la Dormition au nord, sans autre scène intermédiaire, sauf Lazare et les Rameaux auprès du Crucifiement. Ils imitent l'Orient jusque dans sa prédilection pour les détails apocryphes, car, à Gradac, la composition de la Nativité contient tous les épisodes de l'Enfance [6] (fig. 88). Ils s'en inspirent aussi, à Žiča, en figurant l'Annonciation à Zacharie, comme dans les anciens monuments syriens [7].

Dans l'iconographie byzantine, la sélection des fêtes s'est opérée par la vertu d'un nombre consacré : d'abord sept, en raison des sept jours de la Création [8], puis dix, en raison du Décalogue, des dix béatitudes et des dix articles du Pater [9],

1. Rott, *Kleinasiat. Denkm.*, p. 145 ; Jerphanion, *Rev. arch.*, 1903, II, p. 1 sq. ; Grégoire, *B. C. H.*, t. XXXIII, 1909, p. 104.
2. Rott, *op. l.*, p. 129 ; phot. Jerphanion.
3. Chapelle de la Théotokos à Gueurémé : Rott, p. 230 ; phot. Jerphanion.
4. Elmale : Rott, p. 211 ; Jerphanion, *op. l.*, p. 23 ; Grégoire, p. 86. — Qaranleq : Rott, p. 212, la nomme Analipsis.
5. Rott, p. 216 ; phot. Jerphanion.
6. A Studenica (Pokryškin, p. 24 sq., pl. X), la Nativité et la Dormition sont modernes.
7. Baumstark, *Rassegna Gregoriana*, t. IX, 1910, p. 35, explique la présence de ce sujet par le rite syrien jacobite. On le rencontre en Cappadoce, Munchil-Klissé, Rott, p. 128.
8. Pseudo-Chrysostome, cité plus haut.
9. Jean d'Eubée, VIIIe siècle, Migne, t. 96, col. 1473 et 1497.

enfin douze, sans doute en souvenir des douze Apôtres. Le typicon du Pantocrator, au XIIe siècle, en nomme dix-huit [1]. Toutefois, l'usage a consacré le nombre douze.

Mais comment remplit-on ces cadres ? Le contenu varie, suivant qu'on choisit les fêtes d'après leur importance ou d'après leur objet. D'après leur importance, on prendra les grandes fêtes, nommées εὔσημοι, μεγάλαι par Jean d'Eubée, ou bien μείζονας (opposées à κοινάς) par le typicon du Pantocrator [2]. D'après leur objet, les fêtes du Seigneur et celle de la Mère de Dieu [3]. Au rang des « grandes fêtes », se placeront naturellement des fêtes du Seigneur, des fêtes de la Mère de Dieu et même des fêtes de saints [4].

Nous aurons donc deux groupes de « douze fêtes » : les douze grandes fêtes ou les douze fêtes du Seigneur.

Les douze grandes fêtes sont spécifiées par les documents liturgiques. L'usage actuel [5] met Pâques hors rang et distingue ensuite douze fêtes parmi les grandes. Huit d'entre elles appartiennent déjà à la liste de Jean d'Eubée (VIIIe siècle). Cet auteur compte en outre Pâques et la Conception de la Mère de Dieu, alors contestée et depuis définitivement écartée [6]. Quatre sont nouvelles. Le tableau suivant montrera la différence.

Jean d'Eubée	Nilles
Conception de la Mère de Dieu.	. . . .
Nativité de la Mère de Dieu.	Nativité de la Mère de Dieu.
. . . .	Entrée de la Mère de Dieu dans le Saint des Saints.
Annonciation.	Annonciation.
Nativité du Christ.	Nativité du Christ.
Présentation.	Présentation.
Baptême.	Baptême.
Transfiguration.	Transfiguration.
. . . .	Rameaux.
Pâques.	. . . .
Ascension.	Ascension.
Pentecôte.	Pentecôte.
. . . .	Dormition de la Mère de Dieu.
. . . .	Exaltation de la Croix.

1. Dmitrievskij, Τυπικά, p. 661.
2. *Op. l.*, p. 661.
3. *Op. l.*, p. 630, 798, 803, 833.
4. *Op. l.*, p. 661.
5. Nilles, t. I, p. 32 ; B. Sokolov, *Der Gottesdienst der orthodoxen orientalischen Kirche*, 1893, p. 31.
6. Migne, t. 96, ch. 23, col. 1500 D.



Fig. 2. — Icone en mosaïque de Vatopédi, au Mont-Athos.
(Phot. Millet).

Ce choix était-il déjà fixé aux XIe et XIIe siècles ? En tout cas, ces fêtes viennent les premières dans la hiérarchie instituée par le typicon du Pantocrator [1]. D'autre part, d'après celui de l'Évergétis (fin XIe ou XIIe siècle), les fêtes fixes, comprises dans le groupement actuel, obtenaient toutes et obtenaient seules l'honneur d'une célébration plus solennelle [2].

Le pseudo-Chrysostome comptait « sept fêtes du Seigneur », les auteurs du XIe au XIVe siècle, douze. En ce temps, les « douze fêtes de Notre-Seigneur » [3] ou simplement les « douze fêtes [4] », ἡ τῶν ἑορτῶν δωδεκὰς τῶν ἐνθέων [5], attiraient l'attention des profanes. Elles formaient le sujet d'un quatrain attribué, en même temps, à Jean d'Euchaïtes [6] et à Théodore Prodrome [7]. Chaque vers comprend trois noms. Les voici :

Εἰς τὰς δεσποτικὰς ἑορτάς.
Εὐαγγελισμός, γέννα, κλήσεως θέσις,
Χεὶρ Συμεών, βάπτισμα, φῶς Θαβωρίου,
Λάζαρος ἐκ γῆς, βαΐα, σταυροῦ ξύλον,
Ἔγερσις, ἄρσις, πνεύματος παρουσία.

Au XIVe siècle, Nicéphore Calliste Xanthopoulos l'a remanié, en écartant la Circoncision (κλήσεως θέσις), pour y adjoindre la Dormition de la Mère de Dieu. Il formule ainsi la règle définitive, consacrée par l'iconographie [8].

Cette liste, en effet, nous paraît conçue en vue des images. Les quatrains suivent exactement l'ordre des icones, où les douze fêtes se groupent, trois par trois, sur quatre rangs. A celui de Xanthopoulos, répond un groupe nombreux de stéatites, que l'on attribuera aux XIVe, XVe ou XVIe siècles : cathédrale

1. Dmitrievskij, p. 661.
2. Προεόρτια, μεθέορτα, ἀπόδοσις. Voyez aussi le typicon de Lavra : Dmitrievskij, p. 231 ; Ph. Meyer, *Die Haupturkunden für die Geschichte der Athos-Klœster*, Leipsig, 1894, p. 134, ligne 17.
3. Prodrome, Migne, t. 133, col. 1079.
4. *Op. l.*, col. 1223.
5. Philès, éd. Miller, t. I, p. 10 ; n° XXIV, vers 26.
6. Migne, t. 120, col. 1197.
7. Migne, t. 133, col. 1223.
8. Cf. Du Cange, s. v. ἑορτή, et *Sbornik*, 1866, p. 179. La même énumération se rencontre dans une rédaction intermédiaire, en trois vers, qui repose sur le quatrain de Théodore Prodrome : *Sbornik*, 1866, p. 179, d'après Augusti, *Denkwürdigkeiten aus der christlichen Archaeologie*, Leipzig, 1817, t. I, p. 143 ; le dernier vers est incomplet.

de Tolède [1], Vatopédi [2], Saint-Clément d'Ochrida [3]. Manuel Philès composa une pièce plus longue et plus savante, en l'honneur « d'une icone en mosaïque ayant les douze fêtes » [4]. Les douze fêtes se partageaient aussi en deux tableaux : on connaît l'élégante mosaïque de l'Opera del Duomo à Florence [5] (fig. 1), dessinée suivant le goût de ce temps. Ou bien elles garnissaient le cadre des icones : Crucifiement, à Vatopédi [6] (fig. 2), saint Jean Chrysostome, à Chilandari [7], XIIIe-XIVe siècles ; Pantocrator, dans l'église de Saint-Eustathe, près d'Iviron [8], Sauveur, à Chémokmédi [9], XVIIe siècle. Parfois, la légende de la Vierge leur fait suite : triptyque d'Atskhour, à Gélat, antérieur au XIVe siècle, d'après Kondakov [10] ; icone de la Vierge, à Chémokmédi [11] (fig. 3). Ou bien encore les iconographes russes rejettent la Transfiguration vers la fin, à sa place, suivant l'ordre liturgique (6 août), entre la Pentecôte et la Dormition (15 août) [12] ; et même, ils substituent à cette fête la Trinité, célébrée le premier dimanche après la Pentecôte [13].

Comment s'est constitué ce groupe ? Puisqu'il appartient surtout à l'iconographie, nous en suivrons la genèse dans les monuments. En face des textes analysés déjà, pseudo-Chrysostome, Jean d'Eubée et quatrains, plaçons le diptyque de South-Kensington [14] et la porte de Saint-Paul [15], que l'on date du Xe et du XIe siècle. Nous obtenons le tableau suivant.

1. Roulin, H. Ét. B 334 ; Schlumberger, *Épopée*, I, p. 465 ; Dalton, *Byz. art*, p. 242, fig. 149.
2. H. Ét. C 192 ; *Épopée*, II, p. 524 ; Dalton, *Byz. art*, p. 242, fig. 150 ; Kondakov, *Pam. Afon.*, p. 204, fig. 82 (phot. 89).
3. Kondakov, *Makedonija*, p. 271.
4. Éd. Miller, t. I, p. 9.
5. Bayet, *Art byz.*, p. 150 ; Millet, *Art byz.*, I, p. 207, fig. 112 ; Diehl, *Manuel*, p. 531, fig. 257 ; Dalton, *Byz. art*, p. 432, fig. 254 ; Lichačev, pl. IV ; phot. Alinari 4254-4255.
6. Kondakov, *Pam. Afon.*, p. 109, pl. XIII (phot. 77). Copie de J. Ronsin et moulage du cadre appartenant à la Collection des Hautes-Études.
7. Kondakov, *Pam. Afon.*, p. 195, fig. 75 (phot. 104).
8. Kondakov, *Pam. Afon.*, p. 137, fig. 55 (phot. 133).
9. Kondakov, *Pam. Gruzii*, p. 111, fig. 54 ; phot. Ermakov 126.
10. *Op. l.*, p. 26, fig. 11 ; phot. Ermakov 5659.
11. *Op. l.*, p. 122, fig. 60 ; phot. Ermakov 196. L'iconographie est identique à celle du triptyque d'Atskhour.
12. Pinacothèque du Vatican : Muñoz, *Art byz. Grottaferrata*, p. 56, fig. 34. — Lichačev, pl. LXXXII-LXXXIV.
13. Lichačev, pl. CV. 184 ; CCCXXXI. 645-646.
14. Schlumberger, *Épopée*, I, p. 617 ; Venturi, t. II, p. 616, fig. 449.
15. D'Agincourt, *Sculpture*, pl. XIII-XV.



Fig. 3. — Icone de Chémokmédi, en Géorgie.
(Phot. Ermakov).

Pseudo-Chrysostome	Jean d'Eubée	South-Kensington	Porte de Saint-Paul	Jean d'Euchaïtes	Xanthopoulos
6	8	12	12	12	12
. . . . .	Annonciat.	Annonciat.	Annonciat.	Annonciat.	Annonciat.
. . . . .	. . . . .	Visitation.	. . . . .	. . . . .	. . . . .
Nativité.	Nativité.	Nativité.	Nativité.	Nativité.	Nativité.
. . . . .	. . . . .	. . . . .	. . . . .	Circoncis.	. . . . .
. . . . .	Présentat.	Présentat.	Présentat.	Présentat.	Présentat.
Baptême.	Baptême.	Baptême.	Baptême.	Baptême.	Baptême.
. . . . .	Transfigur.	Transfigur.	Transfigur.	Transfigur.	Transfigur.
. . . . .	. . . . .	. . . . .	. . . . .	Lazare.	Lazare.
. . . . .	. . . . .	Rameaux.	Rameaux.	Rameaux.	Rameaux.
Crucif.	Crucif.	Crucif.	Crucif.	Crucif.	Crucif.
. . . . .	. . . . .	. . . . .	Desc.de croix.	. . . . .	. . . . .
Résurrect.	Résurrect.	Résurrect.	Résurrect.	Résurrect.	Résurrect.
. . . . .	. . . . .	Thomas.	Thomas.	. . . . .	. . . . .
Ascension.	Ascension.	Ascension.	Ascension.	Ascension.	Ascension.
Pentecôte.	Pentecôte.	Pentecôte.	Pentecôte.	Pentecôte.	Pentecôte.
. . . . .	. . . . .	. . . . .	. . . . .	. . . . .	Dormition.

Il ressort de ce tableau que le cycle canonique des douze fêtes s'est formé par stratification: d'abord, les six indiquées par le pseudo-Chrysostome ; puis, les trois ajoutées par Jean d'Eubée (Annonciation, Présentation, Transfiguration), auxquelles nous joindrons les Rameaux, qui se rencontrent dans des monuments contemporains [1]. Ainsi se constitue un groupe fixe et stable de dix fêtes. Pour parfaire les douze, on intercale des épisodes secondaires, dont le choix varie : l'Incrédulité de Thomas, commémorée le premier dimanche après Pâques ; la Visitation, survivance de l'ancienne iconographie palestinienne ; ou bien, la Descente de croix, d'origine plus récente. Jean d'Euchaïtes, ou Théodore Prodrome, préfère la Circoncision et Lazare ; Xanthopoulos, Lazare et la Dormition. Voilà la dernière couche.

Pourquoi, après tant de tâtonnements, a-t-on retenu ces deux sujets? Le miracle de Lazare, qui prépare la Passion en exaspérant les Juifs [2], qui annonce la résurrection de Jésus et celle de tous les hommes, se trouve commémoré la veille des Rameaux, mais ne fait pas l'objet d'une fête distincte. Les iconographes le mirent en relief. Quant à la Dormition, d'abord reléguée au second plan [3], elle grandit sans cesse en dignité. Au XIIe siècle,

1 Umbella de Jean VII, cylindre de Paris : Reil, *Bildzyklen*, p. 123, 126.

2. Triodion, synaxaire, éd. Athènes, p. 353 A ; Venise, p. 330 B. Cf. Nilles, *Kalendarium*, t. II, p. 195.

3. Ἐκτὸς τοῦ πληρώματος τῶν δέκα ἑορτῶν : Jean d'Eubée, 22, Migne, t. 96, col. 1477 B.

le typicon de l'Évergétis la proclame la « fête des fêtes [1] ». On la comptait parmi les « douze grandes fêtes » de l'année liturgique. Puisque, sur l'image, Jésus apparaît dans sa gloire, pour recueillir l'âme de sa mère, il était naturel de la ranger au nombre des « fêtes du Seigneur ».

Le chiffre douze n'établissait point une limite infranchissable. Autrefois quelques épisodes de la Passion venaient grossir le cycle des dix. De même, aux « Douze » de Jean d'Euchaïtes et de Théodore Prodrome, le typicon de saint Barthélemy, à Grottaferrata (début XIIe siècle), ajoute la Cène et le « Nouveau Dimanche » (Incrédulité de Thomas) [2]. Dans la liste du XIVe siècle, Manuel Philès introduit « le Christ mort sur une pierre », le Chemin de croix et la Descente de croix [3]. Deux de ces sujets prennent place dans le diptyque Barberini [4] (fig 4).

Ces conceptions se reflètent dans la décoration des églises. Au XIe siècle, l'Ascension et la Pentecôte étaient affectées aux coupoles ou aux voûtes, dans le sanctuaire ou le narthex. Ainsi, sur les dix fêtes fondamentales, huit restaient. Suivant les besoins de la décoration, on en ajoutait d'autres, à peu près celles que nous avons rencontrées dans les quatrains, les typica, ou les objets mobiliers : à Chios [5], Descente de croix [6] ; à Daphni, Lazare, Thomas, Dormition et d'autres encore. Au XIVe siècle, l'Ascension prend place définitivement dans la voûte du sanctuaire ; mais la Pentecôte rentre, pour ainsi dire, dans le rang, sous un des berceaux qui forment les bras de la croix. Le problème devient plus aisé. Dans la Péribleptos de Mistra, aux « Douze fêtes » de Xanthopoulos s'ajoutent simplement

1. Ἑορτὴ γὰρ ἑορτῶν καὶ πανήγυρις τῶν πανηγύρεων ἔσται : Dmitrievskij, p. 630. De même le typicon τῶν Ἡλίου βωμῶν, *op. l.*, p. 767. Voir aussi celui du Pantocrator, p. 680.

2. Toscani-Cozza, *De immaculata Deiparae conceptione*, p. XV, note 23.

3. Éd. Miller, t. I, p. 3-18 : τετράστιχα εἰς τὰς δεσποτικὰς ἑορτάς.

4. Lazare manque, comme au XIe siècle. L'Annonciation, la Présentation et la Dormition, qui sont des fêtes de la Mère de Dieu, occupent l'autre volet, à leur place, parmi les principaux épisodes de sa vie. Aujourd'hui, au Kaiser-Friedrich Museum : Kehrer, t. II, p. 86, fig. 75.

5. Strzygowski, *Byz. Zeits.*, t. VI, p. 147 ; Schmidt, *Izv. russk. Inst.*, t. XVII, pl. XLII-LXIV.

6. On a rejeté les Rameaux dans le narthex, avec Lazare et quelques épisodes de la Passion, par commodité, pour pouvoir réserver les meilleures places aux fêtes essentielles, Nativité, Baptême, Crucifiement, Limbes, tout en conservant l'ordre chronologique.



Fig. 4. — Diptyque Barberini, au Kaiser-Friedrich Museum.
(Phot. Schwarz).



les deux que nomme le typicon de Grottaferrata : Cène, Nouveau Dimanche.

Quelques-unes de ces fêtes occupent une place en vue : l'Annonciation, aux deux piliers du sanctuaire [1] ; la Dormition de la Mère de Dieu, au-dessus de l'entrée du naos. On sait comment, à Daphni, le Crucifiement et les Limbes « saisissaient l'attention des fidèles » [2]. Elles la saisissaient déjà au temps de Damascène : « Si quelque païen vient et dit : Montre-moi ta foi..., tu le mènes à l'église, tu le conduis devant les images. Il demande : Quel est cet homme crucifié ? Quel est cet homme foulant aux pieds la tête de ce vieillard [3] ? » A Daphni, ces deux images conservent leur rang au milieu du cycle. Dans la Péribleptos de Mistra, elles s'en détachent, pour occuper chacune, ainsi que la Dormition, un large panneau, à part, sur les parois de la grande nef et du transept.

Revenons maintenant aux deux églises serbes de Gradac et de Studenica, et comparons-les à la Péribleptos, nous sentirons la différence des deux traditions : Orient, Byzance. Partout, trois sujets sont en vue : d'un côté, Nativité et Crucifiement ; de l'autre, Crucifiement et Limbes. La Dormition est commune.

La signification symbolique de l'église, de la liturgie et des images. — Cette union du rite et de l'image nous apparaîtra plus intime encore, si nous pénétrons dans la pensée des liturgistes, qui ont prétendu définir la signification mystique de l'église. « L'église figure la crucifixion et la résurrection du Christ [4]. » D'autres rédactions allongent la formule : *præfigurans crucifixionem et sepulturam et resurrectionem Christi* [5]. On a depuis longtemps signalé l'intérêt que peut offrir cette définition, pour expliquer le choix et la répartition des sujets évangéliques dans les églises [6]. Elle demande quelques éclaircissements.

L'Ἱστορία ἐκκλησιαστική, à plusieurs reprises, donne deux défi-

1. Ajnalov-Rjedin, *Zapiski*, t. IV, p. 286.
2. Millet, *Daphni*, p. 90-91.
3. *Adv. Constantinum Caballinum*, ch. 10, Migne, t. 95.
4 Pseudo-Cyrille, ch. 1, dans Krasnoselcev, *O drevn. tolkovanijach*, p. 62, l. 11 : ἀντιτυποῦσα τὴν σταύρωσιν καὶ τὴν ἀνάστασιν.
5. Germain, d'après Anastase le Bibliothécaire : Mosq. gr. 327, slav. 163, dans Krasnoselcev, *Svjedenija*, p. 321, 324 ; pseudo-Germain, éd. Ducaeus, dans Krasnoselcev, *O drevn. tolkovanijach*, p. 62.
6. Millet, *Daphni*, p. 92.

nitions distinctes de la Sainte-Table : « La Sainte-Table est l'endroit où le Christ fut placé dans sa sépulture... Elle est aussi le trône de Dieu, où le Dieu, que portent les Chérubins, ayant pris corps, s'est reposé [1]. » Siméon de Salonique les réunit en une seule formule : « La Sainte-Table figure le trône de Dieu et la résurrection du Christ et le vénérable sépulcre [2]. » En effet, les deux conceptions se complètent. « Le Sauveur, se reposant en tant que Dieu, sacrifié en tant qu'homme, s'y trouve placé, comme un objet de contemplation et de jouissance pour les siens [3]. »

Ainsi trouvera-t-on, dans l'église, tout ensemble, le ciel sur terre et le lieu de la Passion [4]. Deux ordres de symboles s'attachent au même édifice.

On sait que les mystiques voient dans le symbole non point un signe conventionnel, mais une manifestation réelle des essences suprasensibles. Sur l'autel, le corps du Christ est présent, aussi bien que sa gloire. « Cette église est la figure de cette caverne [5]. Bien plus, elle est presque la caverne même, car elle contient le lieu où gît le corps du Seigneur... Celui qui court vers cette caverne divine... verra le Seigneur même par les yeux du corps, car celui qui regarde avec foi la table mystique et le pain de vie, placé sur elle, voit le Verbe de Dieu en personne, devenu chair pour nous et habitant en nous [6]. »

Auprès du tombeau, s'élevait la « montagne du Crâne », le Golgotha. Deux objets, voisins de l'autel, en offrent la figure : soit la prothèse, où déjà, avant la liturgie, le prêtre sacrifie le Christ sous l'apparence du pain [7], soit le baldaquin (κιβώριον), placé tout près de la Sainte-Table, « pour montrer en abrégé la

1. Pseudo-Cyrille, ch. 3, p. 63, l. 5 et 10. Comparez avec *Svjedenija*, ch. 5, p. 65.8 et pseudo-Sophronios, ch. 2 et 3, p. 25, l. 2 et 14.

2. *De sacra liturgia*, 98, Migne, t. 155, col. 292 A. Jean le Jeûneur : Τράπεζα τὸν τοῦ κυρίου τάφον αἰνίττεται, Krasnoselcev, *Svjedenija*, p. 307.

3. Siméon, *De sacro templo*, 132, Migne, t. 155, col. 340 D.

4. Ἐπίγειος οὐρανός, ch. 1 : Krasnoselcev, p. 62.9.

5. Comparez avec le pseudo-Cyrille, ch. 2 : la conque (κόγχη) est l'image de la caverne, où il fut enseveli. Voy. Krasnoselcev, *O drevn. tolkovanijach*, p. 63.1 ; *Svjedenija*, p. 322, 325, d'où pseudo-Sophronios, ch. 2, *Tolkov.*, p. 24.6.

6. Grégoire Palamas, Homélie 20, sur le 8e évangile du matin, Migne, t. 151, col. 272 C.

7. Pseudo-Sophronios, 2, dans Krasnoselcev, *Tolkov.*, p. 25.3.

crucifixion, l'ensevelissement et la résurrection du Christ [1] ».

Ainsi, l'église figure la crucifixion et la résurrection, parce que la liturgie y renouvelle le sacrifice divin. En fait, elle symbolise plutôt les lieux du drame. C'est le rite qui reproduit l'image du drame même. C'est ainsi que Théodore d'Andida comprend la définition du pseudo-Cyrille : « Ceux qui exercent le sacerdoce savent et reconnaissent que ce qui se fait dans la liturgie est la figure de la passion, de l'ensevelissement et de la résurrection du Christ [2]. » Si donc l'édifice emprunte à la cérémonie sa signification symbolique, nous pourrons trouver, dans les commentaires du rite, de précieuses données, pour en expliquer la décoration.

La définition même, crucifixion et résurrection, nous expliquera les faits, que nous avons mis en lumière : l'importance de ces deux images, la place qu'elles occupent, les épisodes secondaires qui les accompagnent. L'iconographe, comme le liturgiste, inspiré par le texte même de la prière eucharistique : « Nous rappelant, Seigneur, la croix, le tombeau, la résurrection [3] », a choisi, dans le récit évangélique, l'événement capital, fondement du dogme ; il a voulu, au moyen du symbole, concentrer sur lui l'attention des hommes. Les commentaires nous feront comprendre l'effort vigoureux de la pensée théologique, qui avait su dégager des accessoires cette image redoutable, pour frapper fortement les esprits ; mais ils nous expliqueront aussi un autre fait capital : dans les églises du XIVe siècle, le cycle évangélique prend un développement inattendu ; tout en respectant la hiérarchie des sujets, on revient au récit par l'abondance des détails. Le principe même de cette nouvelle évolution apparaît sous la plume de Théodore d'Andida. Après avoir rappelé la définition traditionnelle de la liturgie, il continue : « Mais ils ignorent, je crois, que la liturgie rappelle aussi les épisodes accessoires de la venue du Sauveur et de l'économie du Salut, d'abord, sa conception et sa naissance, et les trente premières années de sa vie, puis, le ministère de son précurseur et sa manifestation dans le baptême, l'élection des Apôtres, les trois années de miracles qui ont préparé la Croix. » Ainsi, le liturgiste du XIe siè-

1. Pseudo-Cyrille, 4, dans Krasnoselcev, *Tolkov.*, p. 64.4.
2. *Comment. lit.*, ch. 1, Migne, t. 140, col. 417.
3. Plus proprement l'Anamnèse : Brightman, p. 328. 27. Cf. Duchesne, *Origines du culte chrétien*, p. 60.

cle trouvait trop étroite l'antique formule, conçue par les théologiens. Déjà la culture classique avait affaibli en lui le sens de la haute abstraction. « Un historien ne pourrait peindre la vie d'un personnage, sans la suivre depuis les débuts, sans la naissance, le milieu et la fin. Si donc les événements humains sont si complexes, comment les figures de l'œuvre du Saint-Esprit n'offriraient-elles qu'un tableau si incomplet ?... Les peintres que sont les divins évangélistes, inspirés par le Christ lui-même, ont représenté les faits, depuis la conception... jusques à l'Ascension..., non point de façon éparse, mais en un tout bien lié. » Ne sent-on point, dans ces paroles, l'éveil d'un esprit nouveau, séduit par l'étude des faits, par la complexité de la vie ? Ou plutôt, la conception hellénistique, toujours présente à Byzance, ne paraît-elle pas ressaisir son empire ? Cette conception prévalut au XIVe siècle. Nicolas Cabasilas souligne la concordance de la cérémonie et de l'histoire évangélique. « La consécration des offrandes, le sacrifice lui-même, annonce sa mort, sa résurrection et son ascension, puisqu'elle transforme ces dons, pour en faire le corps du Seigneur sacrifié, ressuscité et monté aux Cieux. Ce qui précède le sacrifice indique ce qui a précédé sa mort, c'est-à-dire sa venue, sa révélation. Ce qui suit le sacrifice figure la descente du Saint-Esprit et la conversion des Nations... Ce qui se passe dans la prothèse indique les premiers temps de l'économie du Salut [1]. »

Cabasilas va plus loin. Il analyse, avec toute la subtilité d'un psychologue, l'effet pratique de ce symbolisme. « Les rites de la cérémonie des dons se rapportent tous à l'économie du Salut, afin que le spectacle de cette économie sanctifie les âmes et nous mette en état de recevoir les dons sacrés. De même qu'autrefois cette économie a ressuscité la Terre, de même, lorsqu'elle est toujours méditée, elle rend l'âme plus divine et même elle n'aurait jamais fait de bien, si elle n'avait été méditée et crue... Maintenant elle rend les hommes plus fermes dans la foi, plus chauds dans le respect et l'amour... Ces sentiments sont nécessaires, pour approcher les choses sacrées. Aussi le spectacle qui peut nous les inspirer devait être indiqué dans le rite de la liturgie, afin que nous ne concevions pas seulement par l'esprit, mais que nous voyons, en quelque manière, la pauvreté du riche, l'exil du maître. » Et

1. Migne, t. 150, col. 372 A.

plus loin : « Aussi a-t-on conçu une telle figure, qui n'indique pas seulement par des paroles, mais place sous les yeux tous les faits ; et qui, de plus, se laisse voir pendant toute la durée de la liturgie, afin que par elle la liturgie agisse plus aisément sur les âmes et nous procure non seulement un spectacle, mais aussi une émotion, notre imagination recevant une impression plus claire par les yeux [1]. »

Ainsi, la liturgie évoquera, aux yeux de l'initié, tous les épisodes de l'histoire évangélique. Le rite, en corrigeant « l'égarement de son imagination vagabonde et dissipée, la remplira de ces saintes images [2]. » Sa mémoire les lui rapportera en bon ordre, colorées et mouvantes, comme s'il assistait à la représentation d'un mystère. Et peut-être eût-il fini par les traduire en paroles et en actes sur des tréteaux, si la force de la tradition, la subtilité de l'esprit grec, le sens profond de la gravité et de la réserve n'eussent maintenu le drame du sacrifice divin dans les formes symboliques du rite et sur la scène immatérielle de la pensée [3].

Ainsi, d'après l'Ἱστορία ἐκκλησιαστική, l'église passait pour la figure de la Passion et de la Résurrection, parce que tel était le sens de la cérémonie qui s'y déroulait. Plus tard, un liturgiste du XIe siècle aperçut, dans la cérémonie, le symbole de l'histoire évangélique tout entière. Un autre, au XIVe, prétendait, au moyen de ce symbole, évoquer dans l'imagination du fidèle, pour son édification, les tableaux de cette histoire. La pensée théologique a donc suivi un courant qui l'entraînait du simple au complexe et de l'abstrait au concret.

On ne doutera point que les mêmes idées aient inspiré les liturgistes et les peintres. En effet, lorsque Théodore d'Andida prétend que la liturgie symbolise « l'économie tout entière de l'Incarnation », parce que les épisodes complexes de l'histoire évangélique forment un corps indivisible, il propose, comme preuve à l'appui de sa thèse, « l'exposition des saintes icones, car tous les mystères de l'Incarnation du Christ, notre Seigneur, y sont représentés, aux yeux des fidèles, depuis l'arrivée de l'archange Gabriel auprès de la Vierge, jusqu'à l'Ascension

1. Migne, t. 150, col. 373 et 376.

2. Bossuet, *Huitième élévation sur les mystères*. Comparez Cabasilas, *op. l.*, col. 373 et 376.

3. En Occident, M. Mâle (II, p. 39) explique le développement de l'iconographie évangélique par les mystères.

du Seigneur et sa Seconde Venue [1]. » Par cet argument, le liturgiste nous montre que les peintres comprenaient comme lui le sens de l'Évangile, qu'ils représentaient précisément ce que la liturgie et, par suite, l'église étaient censées figurer.

1. Théodore d'Andida, chap. III. Voyez Millet, *Daphni*, p. 92.

CHAPITRE III

Le cycle liturgique

Nous savons qu'au temps des Iconoclastes les miracles s'étaient détachés du cycle évangélique : ils venaient après la Passion et la Résurrection, au second rang, avec « les luttes des martyrs » ou « les miracles de la Mère de Dieu ». La Passion et la Résurrection restaient donc unies aux fêtes, à leur place, suivant l'ordre du récit. Ce principe régit l'ordonnance des peintures byzantines jusqu'aux derniers temps. Dans les basiliques, les miracles occupent les bas-côtés. Les fêtes, avec la Passion et la Résurrection, se déroulent dans le transept, à Monréale, ou le long de la grande nef, dans la Métropole de Mistra. On remarquera même qu'à Mistra les miracles partagent les bas-côtés avec la légende de la Vierge et deux histoires de martyrs (saint Démétrius, saints Côme et Damien), exactement suivant la hiérarchie définie par Damascène.

Les églises à coupoles leur font aussi une place distincte : la Pantanassa, par exemple, sur les écoinçons de la grande nef ; le Brontochion, dans le narthex. Ailleurs, ils suivent l'histoire évangélique immédiatement, sans coupure, en se soudant, pour ainsi dire, aux derniers épisodes. A Saint-Marc de Venise, les fêtes, la Passion et la Résurrection remplissent trois des quatre berceaux portant la coupole centrale. Les miracles commencent au quatrième et gagnent ensuite ceux des coupoles secondaires, pour y rejoindre la légende de la Vierge et les « luttes » des Apôtres : système bien byzantin, conforme au vieux texte de Damascène, encore suivi, durant tout le XVI[e] siècle, au Mont-Athos. En effet, dans la vieille église de Lavra, les miracles se juxtaposent aux fêtes et à la Passion, sur les quatre arcades qui doublent les quatre berceaux. Ailleurs, ils se placent au-dessous, sur tout le pourtour de l'église, aux

rangs inférieurs. Mais ils commencent plus haut, dans l'un des berceaux, celui de l'est, à Lavra, Dionysiou, Dochiariou, ou même celui du nord, à Koutloumous, en faisant suite au premier cycle. Une combinaison fort ingénieuse permet de mettre en relief les principales fêtes, dans les absides latérales du plan treflé et le tympan occidental de la grande nef [1], Transfiguration au sud, Crucifiement à l'ouest, Limbes au nord, chacune formant le noyau d'un groupe distinct : d'abord la vie du Christ, jusqu'aux Rameaux, puis la Passion, enfin la Résurrection (fig. 5-6). Mais ces trois groupes se suivent si bien, dans l'ordre même du récit, qu'ils empiètent parfois l'un sur l'autre [2]. Denys de Fourna donne une forme plus systématique au vieux principe de Damascène et de Nicéphore. Il recommande de placer au premier rang, en faisant le tour du naos, « les douze fêtes dominicales, la Passion et les miracles du Seigneur accomplis après la Résurrection », au second, « les œuvres divines et les miracles du Christ », au troisième, un choix de paraboles [3].

On sait qu'au XIe siècle, au moment où l'on mettait en vers la liste des « douze fêtes », la Passion fut rejetée dans le narthex. A Daphni, les deux groupes se distinguent clairement. A Chios, en revanche, nous n'observons point une séparation aussi nette : les besoins de la symétrie ont fait écarter aussi du naos Lazare et les Rameaux. La Passion a pour ainsi dire suivi ces deux fêtes dans leur disgrâce accidentelle, faute de place [4]. On pourra donc se demander, si, à l'origine, dans les églises, elle ne fut point mise à part, simplement par nécessité. En tout cas, au XIVe siècle, dans les églises serbes, la coupure est très franche. Dans celles de Chilandari et Čurčer, construites par Milutin et restaurées plus tard, dans celle de Ljuboten, qui conserve les peintures du temps de Dušan, les fêtes occupent seules les voûtes ; puis, au-dessous d'elles, sur les parois, de haut en bas, les deux groupes, d'abord la Passion, puis les miracles, se succèdent, chacun à son rang. De même, au Protaton de Karyès, au XVIe siècle, on a placé les

1. Sauf à Lavra, puisqu'une tribune s'ouvrait à l'ouest.
2. D'après mes notes et les renseignements réunis dans le livre de Brockhaus.
3. Éd. Athènes, p. 529 ; Papadopoulos, p. 215.
4. A Samari, comme à Chios, la Pentecôte prend place aussi, avec la Passion, dans le narthex. Nous ne dirons rien de Saint-Luc, où le cycle est coupé entre le Baptême et le Crucifiement, suivant le système cappadocien, peut-être par l'effet d'une influence directe.



Fig. 5. — Eglise de Dochiariou, au Mont-Athos. Berceau occidental.
(H. Ét. C 275).

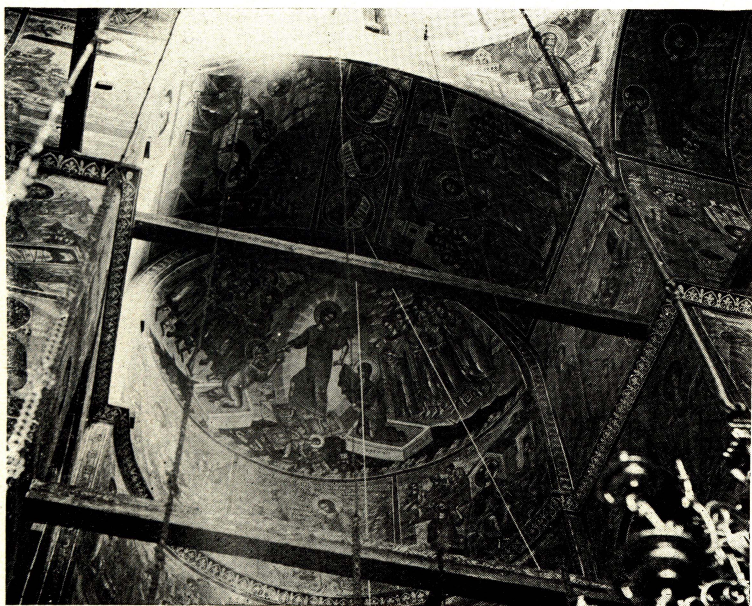


Fig. 6. — Eglise de Dochiariou, au Mont-Athos. Berceau septentrional.
(H. Ét. C 277).

fêtes dans la grande nef, la Passion dans le transept, les miracles dans les chapelles des angles. La Passion est si bien distincte des fêtes, que, dans les grandes églises de Milutin et de Dušan, à Nagoriča, Gračanica, Mateica, l'ordre est inverse : fêtes, enseignement et miracles, Résurrection, Passion.

A Mistra aussi, dans les églises de Sainte-Sophie et de la Péribleptos, la Passion et la Résurrection forment un cycle subordonné, soit dans les deux bas-côtés (Sainte-Sophie), soit dans celui du sud et au second rang de la grande nef (Péribleptos). Mais ces épisodes se groupent autour des deux images maîtresses, Crucifiement et Limbes, placées, comme Pâques, à part, en dehors des fêtes, sur des panneaux de choix. Aux Saints-Théodores, quelques vestiges laissent reconnaître la Passion, après les miracles, au second rang, comme en Macédoine, mais également subordonnée au Crucifiement, qui occupe le mur occidental.

L'ordre des péricopes. — Que signifie cette hiérarchie ? Ne pourrions-nous point saisir une relation plus étroite encore entre l'image et la leçon rituelle ? Examinons, dans l'évangile liturgique, l'ordre des péricopes, pendant la Semaine Sainte et la période du « Penticostarion », qui va de Pâques à la Pentecôte.

I. Semaine Sainte. — Jeudi saint. — Orthros : la Cène, Luc 22.1. — Cérémonie du Lavement : Joh. 13. 3-17. — Liturgie : le premier acte de la Passion, Mat. 26.1 à 27.2, depuis le complot des sacrificateurs jusqu'au moment précis où, ayant lié Jésus, ils le livrent à Pilate. Dans le texte de Matthieu, on a inséré deux épisodes : le Lavement (Joh. 13. 3-17), avant la Cène, et l'agonie de Jésus à Gethsémané, d'après Luc 22. 43-44.

Vendredi. — Espérinos : le second acte, Mat. 27. 1-61, Jésus condamné, crucifié et enseveli. On intercale le coup de lance (Joh. 19. 31).

Samedi. — Orthros : Mat. 27. 62-66. — Liturgie : Mat. 28. 1, jusqu'à la fin. C'est le dernier acte : la Résurrection.

Ainsi, le drame se divise en trois journées : 1° arrestation ; 2° condamnation, supplice et sépulture ; 3° résurrection. Dans l'intervalle, entre la première et la seconde, prennent place, le jeudi soir, les « douze évangiles de la Passion », douze péricopes empruntées, tour à tour, à chacun des quatre évangiles et formant plusieurs récits parallèles et entrecroisés.

II. Penticostarion. — On combine deux groupes de leçons:

1° Les onze ἑωθινὰ ἀναστάσιμα racontent la Résurrection et les apparitions du Christ, suivant un autre système que les « douze évangiles de la Passion ». La fin de Matthieu (mission des Apôtres) et les trois autres évangiles, depuis la visite des Saintes Femmes au tombeau, sont mis à contribution, l'un après l'autre, dans l'ordre suivant : 1, Matthieu ; 2-3, Marc ; 4-6, Luc ; 7-11, Jean.

2° Les péricopes de Jean, réparties entre les dimanches et les jours de semaine.

Voici les leçons des dimanches et des fêtes :

	Orthros —	Liturgie —
1. Pâques.	Joh. 1. 1 : ἐν ἀρχῇ.	Joh. 20. 19. (Première apparition, les portes closes).
2. Ἀντίπασχα ou Thomas (Νέα κυριακή).	Ἑωθ. 1, Mt. (Mission des Apôtres).	Ἑωθ. 9, Joh. (Première apparition et Thomas).
3. Τῶν Μυροφόρων.	Ἑωθ. 4, Lc. (Saintes Femmes).	Ἑωθ. 2, Mc. (Saintes Femmes).
4. Τοῦ Παραλύτου.	Ἑωθ. 5, Lc. (Emmaüs).	Joh. 5. 1. (Paralytique).
Τετάρτη τῆς Μεσοπεντηκοστῆς.	Joh. 7. 14 : τῆς ἑορτῆς μεσούσης. (Jésus enseigne dans le temple).	
5. Τῆς Σαμαρείτιδος.	Ἑωθ. 7, Joh. (Pierre et Jean au tombeau).	Joh. 4. 5. (Samaritaine).
6. Τοῦ Τυφλοῦ.	Ἑωθ. 8, Joh. (Madeleine).	Joh. 9. 1. (Aveugle-né).
Πέμπτη τῆς Ἀναλήψεως.	Ἑωθ. 3, Mc. (Madeleine et Ascens.).	Ἑωθ. 6. Lc. (Apparition aux Onze, Ascension).
7. Τῶν Ἁγίων Πατέρων.	Ἑωθ. 10, Joh. (Pêche miraculeuse).	Joh. 17. 1. (Jésus prêche avant la Passion).
Samedi avant la Pentecôte.	Ἑωθ. 11, Joh. (Jésus interroge Pierre).	
8. Pentecôte.	Joh. 20. 19. (Première apparition, les portes closes).	Joh. 7. 37. (Jésus prêche le jour de la grande fête : « Des fleuves d'eau vivante couleront de son sein. »)

Ce groupement met en parallèle les apparitions du Christ, pendant quarante jours, et les actes de sa vie terrestre, premières manifestations de sa puissance. Les leçons des semaines complètent le cycle. Citons les principales : Expulsion des marchands (vendredi de la première semaine), Noces de Cana (lundi de la deuxième), Multiplication des pains (mercredi de la cinquième). Entre l'Ascension et la Pentecôte, on ne lit plus que les discours de Jésus ayant annoncé ces événements. Les ἑωθινά, sauf ceux qui ont trait à Thomas, aux Myrophores et à l'Ascension, sont répartis dans l'ordre du tableau, entre les divers dimanches, à l'office du matin.

Après la Pentecôte, commence la période de Matthieu ; après « l'Exaltation de la Croix » (14 septembre), celle de Luc. Mais alors les leçons ne donnent plus leur nom aux dimanches, sauf au début du Triodion (Carême) : Publicain et Pharisien, Enfant prodigue.

Influence du rite sur le choix des images. — Tel est le rite. Voyons les images. D'abord, les manuels : Denys de Fourna, au XVIIIe siècle, décrit les sujets dans l'ordre du récit, sans tenir compte des péricopes. Mais d'autres, plus anciens, s'en inspirent visiblement. Nous en connaissons seulement des extraits, copiés, au cours du XIXe siècle, en Palestine, par Porphyre Uspenskij et publiés récemment par Papadopoulos-Kérameus, à la suite de Denys de Fourna. L'un, que nous appellerons Δ, comme l'éditeur, date de 1674. L'autre, Γ, pourrait remonter à la fin du XVIe siècle : œuvres fragmentaires, beaucoup plus simples que le manuel de Denys, ne décrivant pas les compositions, mais indiquant simplement les titres et les textes, bibliques ou évangéliques, à inscrire auprès des images ; compilations mal ordonnées, copies négligées, qui ont laissé tomber beaucoup de détails.

Le manuel Δ cite d'abord les prophéties [1] relatives aux « fêtes du Christ et de la Mère de Dieu », en y comprenant la Passion. Ce morceau provient d'une source analogue aux *Prophetarum vitæ*, publiées par Schermann [2]. Puis, sous ce titre singulier, « actes accomplis par le Christ après la Résurrection et avant, ἐκ τῶν μετὰ τὴν ἀνάστασιν καὶ πρὸ ταύτης τελεσθέντων Χριστῷ », il mentionne :

« L'Attouchement de Thomas.

1. Papadopoulos, p. 274.
2. Voy. *Byz. Zeits.*, t. XVII, 1908, p. 601.

« Le Dimanche des Myrophores : Jésus disant aux femmes...
« Pour la Mi-Pentecôte (Luc 4.21 est cité).
« Guérissant le Paralytique.
« Conversant avec la Samaritaine. »

Intervertissons la Mi-Pentecôte et le Paralytique, ajoutons l'Aveugle-né ; réparons, en un mot, une faute et une omission du copiste. Nous aurons le cycle complet des Dimanches, entre Pâques et l'Ascension. Viennent ensuite d'autres miracles, où nous chercherions en vain l'ordre des leçons pendant les périodes de Matthieu et de Luc. Dans cette partie, l'auteur n'indique aucune prophétie, mais tantôt un titre d'icone, tantôt une citation de l'Évangile. La rédaction première devait comprendre, pour chaque sujet, le titre et la citation.

Le manuel Γ établit l'ordre des fêtes, dans l'église, à peu près suivant la pratique athonite du XVI[e] siècle[1]. Il y joint une liste de miracles plus nombreuse, mais aussi confuse, puis les paraboles, enfin deux paragraphes caractéristiques. L'un, ἐκ τῶν εὐαγγελίων τῶν ἁγίων παθῶν, comprend vingt titres, depuis la Cène jusqu'aux Gardes placés sur le tombeau ; l'autre, τὰ ἕνδεκα ἑωθινά, désigne les onze évangiles du matin, tantôt par un titre, tantôt par une citation, parfois au moyen des deux. Un manuscrit du Rossicon[2] contient une autre copie plus complète, encore inédite. Il porte la date de 1738, mais la rédaction remonte évidemment plus haut.

Les deux manuels ont des traits communs : titres de la Passion, noms des larrons[3]. Variantes d'une ancienne rédaction, ou produits d'une influence réciproque, ils n'en demeurent pas moins réellement distincts. Ils répondent aux deux traditions que nous avons signalées déjà : le fragment Δ, à celle qui groupe la Passion avec les fêtes, comme au Mont-Athos ; le fragment Γ, à celle qui l'en distingue, ou même la place après les miracles, comme en Serbie. Le premier suit l'ordre du calendrier : fêtes fixes, puis fêtes mobiles (Lazare et les Rameaux, Passion, Pâques, Dimanches du Penticostarion, Ascension, Pentecôte). Le second s'attache plus strictement au groupement des péricopes, d'après l'édition liturgique des Évangiles.

Ces manuels ont-ils réellement guidé les artistes ?

1. *Op. l.*, p. 265.
2. N° 832 : Lampros, *Catalogue*, t. II, p. 442.
3. Dans le Δ, ils sont visiblement interpolés au milieu des prophètes.

A Kalamata, dans l'église de Saint-Athanase, peinte en 1626, les sujets sont désignés d'après leur signification liturgique : Les Limbes, Χριστὸς ἀνέστη ; la visite de Jean et Pierre au tombeau, ἑωθινὸν Ζ. Viennent ensuite deux apparitions du Christ, puis les trois épisodes de l'évangile selon saint Jean : « Dimanche du Paralytique, Dimanche de la Samaritaine, Dimanche de l'Aveugle[1]. » Là s'arrête aussi le cycle des miracles. Puisque les autres n'ont pas donné leur nom à un dimanche, le décorateur ne s'y est pas intéressé. En revanche, plus loin, il a représenté, en plusieurs scènes, la parabole du Prodigue, en souvenir d'un des dimanches du Triodion. Ainsi, on place après Pâques un choix parmi les ἕνδεκα ἑωθινά, puis les trois dimanches d'après Jean. C'est le manuel Γ rectifié et complété.

Remontons d'un siècle, au Mont-Athos. Nous savons comment le cycle des miracles se soude à celui de la Passion et de la Résurrection, sous un des quatre berceaux qui portent la coupole. Or, au point de contact, nous voyons réunis justement les épisodes qui servent à nommer les cinq dimanches après Pâques : Thomas, Myrophores, Paralytique, Samaritaine, Aveugle-né (fig. 6, 7). On en jugera par le tableau suivant :

Lavra. Arcade Est : *les cinq Dimanches* (avec la Main sèche).
Dionysiou. Voûte Nord : *Thomas, Myrophores*. — Voûte Est : *Paralytique, Samaritaine, Aveugle* (avec la Main sèche).
Koutloumous. Voûte Nord : *Thomas, Myrophores, Samaritaine*. — Voûte Est : *Paralytique, Aveugle* (avec quatre autres miracles).
Dochiariou. Chœur Nord : *Thomas, Myrophores*. — Voûte Est, côté Nord : *Samaritaine, Paralytique, Aveugle* (avec l'apparition du Christ aux Maries).

Ainsi, les peintres ont suivi le manuel et, par le manuel, le rite.

Venons à l'époque byzantine. Nous apercevrons clairement le même système à Novgorod, dans l'église de Saint-Théodore-Stratilate, édifiée en 1360/1361. Les peintures, récemment découvertes sous le badigeon, appartiennent sans conteste à cette époque. Les fêtes, peu nombreuses, occupent le transept. La Passion forme une frise dans l'abside et sur les murs voisins du sanctuaire, au second rang, entre la Vierge et l'Eucharistie. Le cycle se termine par la visite des Saintes Femmes au tombeau. Au-dessus de cette frise, dans le haut du sanctuaire, c'est-à-dire dans le bras oriental de la croix, on voit, sur les murs, Thomas et la Mi-Pentecôte ; dans les voûtes, la

1. De même à Agyia : phot. Lampakis 4120.

Samaritaine et l'Aveugle-né. La Mi-Pentecôte répond exactement au texte de Jean : le Christ barbu, sur un siège demi-circulaire, prêche au milieu de la foule, dont se détachent, de chaque côté, deux vieillards voilés, c'est-à-dire deux anciens du peuple : variante d'un ancien thème cappadocien, représenté dans le transept de Toqale. A Novgorod, si l'on retrouvait, par exemple, au tympan de l'arc triomphal, l'emplacement du Paralytique, le cycle établi par le manuel Δ, d'après l'ordre liturgique, serait complet, plus complet qu'au Mont-Athos, puisque la Mi-Pentecôte s'y trouve à son rang et sous sa vraie forme[1].

Nous voici donc avertis. Le système du manuel était appliqué au XIVe siècle. Nous sommes en droit de le chercher en d'autres églises, où il apparaît moins clairement.

Assurément, les peintres byzantins ne désignent pas les sujets par le nom du dimanche, mais ils prennent soin de grouper toujours ensemble les trois épisodes (Paralytique, Samaritaine, Aveugle). Tantôt simplement au milieu des autres : à Saint-Marc, sous un même berceau ; à Kahrié-Djami, aux pendentifs et dans la calotte d'une même travée[2] ; dans la Métropole de Mistra, sous une des nefs. Tantôt, au contraire, à part ou en tête : à Monréale, ils demeurent seuls au milieu des fêtes, dans le transept, avec le Christ parmi les docteurs, thème qui répond à la Mi-Pentecôte, et les Noces de Cana, leçon du lundi de la deuxième semaine. Dans les églises serbes, le cycle des miracles commence aussi par les leçons du Penticostarion.

Gračanica. Paroi Ouest de la nef, de haut en bas : Christ parmi les docteurs, Noces de Cana. Expulsion des marchands.

Mateica. Transept S. : Cana, Expulsion, Samaritaine...

Ljuboten. Paroi N. : Christ parmi les docteurs, Cana et Samaritaine, Démoniaque de Gadara, Hydropique et Aveugle-né.

Ravanica. Bas-côtés et transept S. : Entretien avec Nicodème (jeudi de la première semaine), Samaritaine, Paralytique, Aveugle-né.

De même, à Mistra, dans le narthex du Brontochion, Jean précède les synoptiques, si l'on suit les peintures sur tout le pourtour, de gauche à droite, à partir du Christ parmi les docteurs.

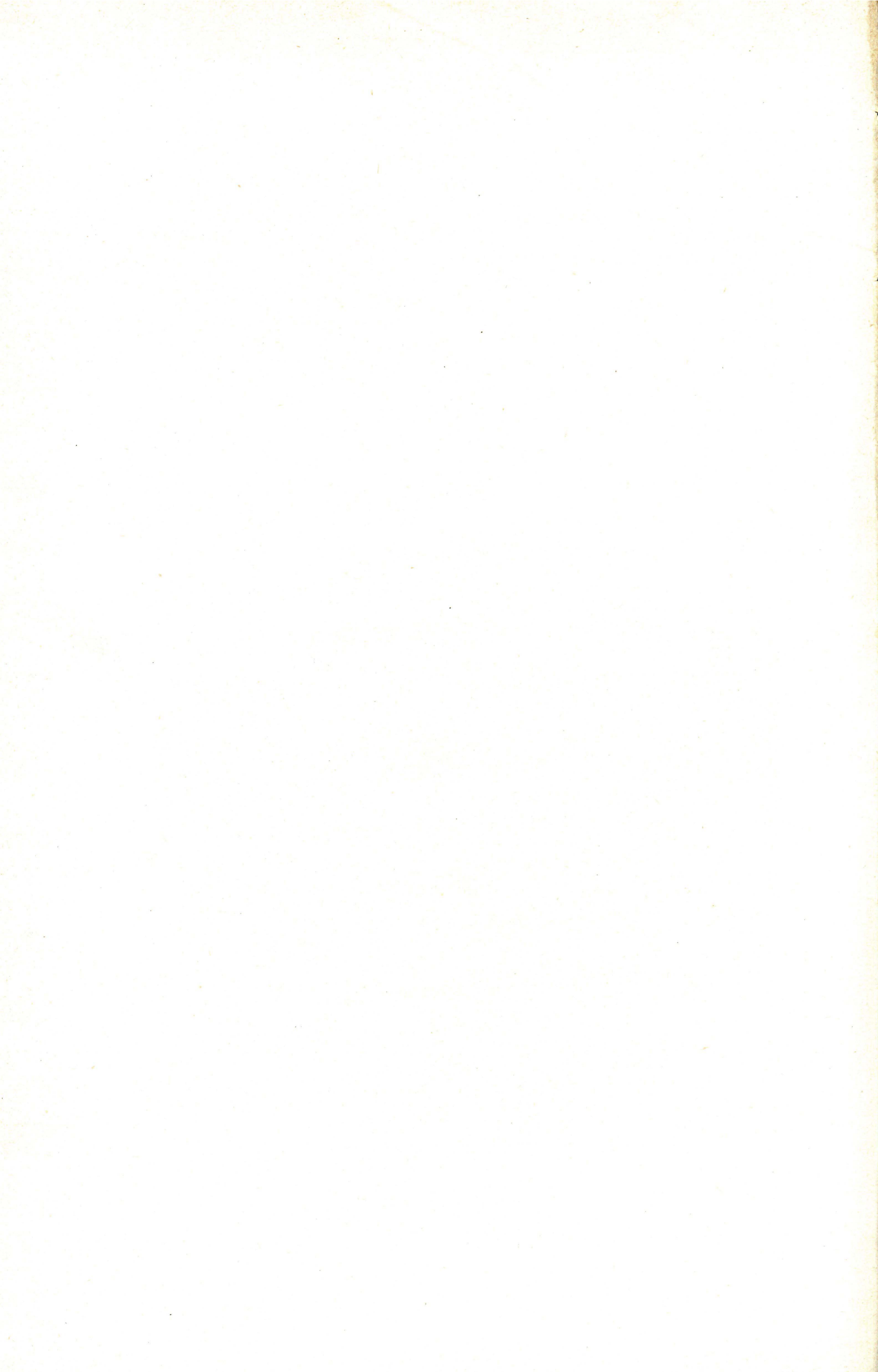
Presque tous ces exemples répondent à peu près au système du manuel Δ : le cycle des miracles et des œuvres du Christ

1. Anisimov, p. 4 sq. ; Okunev, p. 4 sq.

2. Dans l'angle S.-O. de l'éxonarthex : Schmidt, pl. XLVII. Les vestiges de la planche XLVII, n° 107, au-dessus de la Samaritaine, représentent probablement l'Aveugle-né.



Fig. 7. — Eglise de Dionysiou, au Mont-Athos. Angle N.-E.
(H. Et. C 301).



commence par les péricopes du Penticostarion. D'autres vont nous montrer comment on pouvait utiliser le paragraphe du manuel Γ intitulé τὰ ἕνδεκα ἑωθινά : on choisissait. Parmi les leçons de l'office matinal, deux attirent particulièrement l'attention : Emmaüs (ἑωθινόν 5) revient deux fois, le dimanche du Paralytique et le mardi de la première semaine ; la Pêche miraculeuse (ἑωθινόν 10) est lue le dimanche des Saints-Pères, alors que la péricope de la liturgie ne peut se traduire par une image caractéristique. Les peintres de l'Athos, au xvi[e] siècle, les ont mises en relief, hors cadre. A Lavra [1], leur intention est manifeste : les deux compositions occupent, dans les bras de la croix, au dernier rang, les panneaux qui font face au sanctuaire : au sud, Emmaüs, vis-à-vis du Rétablissement des images ; au nord, la Pêche miraculeuse, vis-à-vis de l'Exaltation de la Croix. Les deux ἑωθινά correspondent donc à deux fêtes importantes de l'Église grecque : ἡ κυριακὴ τῆς Ὀρθοδοξίας, célébrée pendant la période du Triodion ; ἡ ὕψωσις τοῦ ἁγίου Σταυροῦ, le 14 septembre. Dans les autres églises, l'ordre est moins méthodique. On y retrouve pourtant le même principe [2].

Dans deux églises de Mistra, Brontochion et Évanguélistria, le sanctuaire a reçu une décoration singulière : dans la voûte, l'Ascension ; sur les parois, d'un côté, l'Incrédulité de Thomas (ἑωθινόν 9), de l'autre, Jésus apparaissant aux Onze, d'après Luc (ἑωθινόν 6). Thomas se trouve donc en dehors du cycle des fêtes, en face d'un thème peu commun dans l'iconographie byzantine. Que signifie cette combinaison ? L'ἑωθινόν 6 est lu à la liturgie, le jeudi de l'Ascension ; l'ἑωθινόν 9, le dimanche de Thomas. Les deux images sont accompagnées d'une longue citation, selon l'esprit des manuels Γ et Δ. Ainsi, les péricopes des deux premières fêtes, entre Pâques et la Pentecôte, sont en partie transcrites et représentées sur la paroi du sanctuaire, au même titre que les cinq dimanches, à Novgorod.

Dans la chapelle de Saint-Jean, on voit, dans la voûte du diaconicon, la dernière apparition du Christ aux Apôtres, sur le mont de Galilée, d'après Matthieu (ἑωθινόν 1), et, dans celle de la prothèse, la Pentecôte. Or, Saint-Jean appartient à la même

1. Brockhaus, p. 78,

2. *Dionysiou* : Emmaüs et Madeleine, dans le bas de la conque, au nord. — *Koutloumous* : Pêche miraculeuse, dans l'hémicycle, à côté de Exaltation de la Croix. — *Xénophon* : Pêche miraculeuse et Emmaüs, dans la voûte orientale, un sujet vis-à-vis de l'autre.

famille iconographique que le Brontochion et l'Évanguélistria. Les deux systèmes se complètent. En effet, à l'Évanguélistria, nous voyons aussi la Pentecôte à la voûte de la prothèse. Si la Mission des Apôtres manque au diaconicon, c'est qu'on a pris la place pour un autre sujet étranger : la légende de la Vierge. Rétablissons la Mission des Apôtres, nous aurons de gauche à droite :

Diaconicon : 1. Mission des Apôtres, ἑωθινόν 1, orthros du dimanche de Thomas.
Béma : 2. Thomas, ἑωθινόν 9, liturgie du même dimanche.
3. Apparition aux Onze, ἑωθινόν 6, liturgie du jeudi de l'Ascension.
4. Ascension.
Prothèse : 5. Pentecôte.

L'ensemble comprendra donc les trois grandes fêtes du Penticostarion avec leurs péricopes.

Ce groupement est digne d'attention, car la Mission des Apôtres, associée à l'Ascension et à la Pentecôte, rappellera l'iconographie des Saints-Apôtres, à Constantinople, d'Hemsbey-Klissé, de Toqale et de Tchaouch-In, en Cappadoce [1].

Les trois églises de Mistra, surtout le Brontochion, nous le verrons, se rattachent à l'iconographie des églises serbes. Aussi rencontrerons-nous en Vieille Serbie un arrangement analogue. A Gračanica, sous le bras de la croix, à l'ouest, l'Apparition aux Onze, d'après Luc (ἑωθινόν 6, liturgie de l'Ascension), fait face à la première apparition de Jésus aux Apôtres, les portes fermées, Thomas étant absent. Cet épisode, première partie de l'ἑωθινόν 9, forme aussi le sujet d'une péricope distincte, réservée à la liturgie de Pâques. Sur le mur voisin, se groupent, de haut en bas, nous l'avons vu, trois leçons du Penticostarion : celles de Pâques et de l'Ascension les encadrent.

1. Jerphanion, *Rev. arch.*, 1912, II, p. 246, fig. 3, 5.

CHAPITRE IV

La Passion et la Résurrection

Nous examinerons maintenant le contenu des cycles subordonnés. D'abord, la Passion et la Résurrection, puis, les miracles.

I. — Passion

Cycles complets. — Nous rencontrons, aux XIVe-XVIe siècles, deux types distincts : l'un, au Mont-Athos ; l'autre, dans les grandes églises serbes de Milutin et de Dušan.

Le type du Mont-Athos est sobre : il représente un cycle iconographique traditionnel, limité aux épisodes essentiels. Le contenu de ce cycle n'est point immuable. Au VIe siècle, par exemple, le mosaïste de Ravenne insiste sur le Reniement de Pierre, tandis que le sculpteur de la colonne de Saint-Marc développe le Jugement de Pilate. L'un et l'autre traitent aussi quelques épisodes secondaires, Complot, Repentir et Mort de Judas, qui disparaîtront au Xe siècle, par exemple à Hemsbey-Klissé. En revanche, vers ce temps, de nouveaux motifs se font jour : Descente de croix et Mise au tombeau ; plus tard, au XIVe siècle, à Trébizonde, Mise en croix et Thrène. La Théosképastos nous donnera une juste idée de ce choix moyen. La Passion s'y déroule sur deux frises :

Côté S. : Rameaux, Lavement, Cène, Gethsémané, Judas, Reniement, Anne et Caïphe, Pilate.
— **N.** : Chemin de croix, Mise en croix, Crucifiement, Descente de croix, Thrène, Limbes.

De même, en Serbie, à Prokuplje, dans une petite basilique à nef unique, la Passion formait, au-dessous des fêtes, une frise continue, qui est en partie détruite.

Paroi S. : Cène, Lavement, Gethsémané, Judas, Anne et Caïphe.
— **O.** : Reniement, Judas rend l'argent, Pilate.
— **N.** : [Portement], [Mise en croix], [Descente de croix], [Thrène], Mise au tombeau.

On peut reconnaître le même groupement, malgré de trop nombreuses lacunes, dans les églises triconques de Sémendria, de Veluće et de Rudenica.

On a retenu, dans ces monuments, tel ou tel des épisodes secondaires : à Prokuplje, Judas rend l'argent ; à Sémendria, Jésus est couronné d'épines. Les peintres de l'Athos leur font une plus large place, mais toujours avec mesure. Ils choisissent ceux qui ressortent, au commencement des « évangiles de la Passion » : Repentir de Judas (évang., n° 5), Couronnement d'épines (n° 6), Partage des vêtements, détaché du Crucifiement (n°s 7 et 8), Joseph d'Arimathie demande le corps (n°s 10 et 11), Gardes autour du tombeau (n° 12). Ils y ajoutent la Flagellation, suivant l'exemple des Latins.

Denys de Fourna complète le cycle. Il suit le récit de près. Jésus comparaît plusieurs fois devant Pilate et Hérode. Parfois, un détail épisodique prend place dans le fond des compositions : à côté du Lavement, on voit Jésus annoncer sa passion ; en face du tombeau gardé par les soldats, les Saintes Femmes pleurent, assises. Cet ensemble étendu n'excède point la mesure de l'ancienne tradition byzantine, car, au XIIe siècle, dans le narthex de Samari, on compte seize sujets, huit sur chacune des voûtes latérales, malheureusement trop effacés[1].

Le cycle serbe s'étend sur les détails du récit ; il fait plus vivement ressortir les souffrances du Christ. A Nagoriča, Mateica, au monastère de Marko, de grandes frises font le tour de l'église, en commençant et finissant près de la Communion des Apôtres, dans l'abside. A Gračanica, les épisodes se répartissent entre de multiples panneaux ou bien se groupent, à des plans différents, dans un même cadre : ainsi, tandis que Judas embrasse Jésus, on voit, dans le lointain, les soldats sortant de Jérusalem ou les Apôtres s'enfuyant. Nous avons rencontré à Mateica l'ensemble le plus riche. Comparons ces peintures au manuel de Denys. De part et d'autre, Jésus annonce sa passion, après le Lavement, trait particulier, qui distingue, au Mont-Athos, le Protaton des autres églises et le rattache au groupe serbe ; ou bien les Saintes Femmes pleurent devant le tombeau gardé par les soldats. Mais le cycle serbe dépasse le manuel. Jésus, à Mateica, comparaît plus souvent devant

1. On y reconnaît Gethsémané, Pilate et le Chemin de croix. Le Crucifiement y était compris. La Pentecôte occupait la voûte centrale, comme à Chios.

ses juges, d'abord devant Anne [1], avant le Reniement, puis devant Caïphe, après [2]; devant Pilate écoutant sa femme [3] et d'autres fois encore. Après le Chemin de croix, les églises serbes comprennent des thèmes inconnus à Denys : Croix plantée en terre [4], Jésus refuse de boire [5], le Coup de lance [6].

Dans l'église de Saint-Théodore-Stratilate, à Novgorod [7], la frise se déploie toute entière dans le sanctuaire, au-dessus de la Communion, et se termine, comme au Monastère de Marko, par le Χαίρετε. Dans ce court espace, elle ne peut atteindre le même développement qu'à Mateica. Elle a subi quelques coupures, dont on verra plus loin la signification. Elle est pourtant fort complexe. Elle coïncide à peu près avec le cycle des manuels Γ et Δ [8]. Elle laisse reconnaître les mêmes procédés : sujets dédoublés [9], insultes figurées en détail [10], le Reniement de Pierre et le Repentir de Judas déplacés.

Serbes et Russes, au XIVe siècle, suivent la même tradition, l'ancienne tradition des Slaves. Nous apercevons la tige commune, lorsque à Neredici, vers la fin du XIIe siècle, nous distinguons, dans la voûte occidentale, deux sujets caractéristiques, qui reviennent plus tard, l'un à Mateica, l'autre à Novgorod : d'abord, Jésus expliquant aux Apôtres « comment il sera livré à la Passion », puis le Baiser de Judas et la scène où « ils le soufflètent sur la joue ». Là s'arrêtent les préliminaires du Crucifiement. Par Neredici, nous touchons au vieux système cappadocien et oriental, qui s'attache de préférence à l'enfance et à la mort.

Ainsi, nos analyses font ressortir un fait important : en face de la Passion, le Mont-Athos observe la retenue de l'ancienne

1. Joh. 18. 13.
2. Joh. 18. 24. « Alors Anne l'envoya lié à Caïphe, le souverain sacrificateur. » Caïphe, gendre d'Anne, est figuré plus jeune.
3. Mat. 27. 19.
4. Mateica, monastère de Marko.
5. Marko, Saint-Clément d'Ochrida, Taxiarques à Castoria.
6. Mateica, Gračanica, Ljuboten.
7. Anisimov, p. 4 sq. ; Okunev, p. 3 sq.
8. Papadopoulos, p. 266, 276. Le manuel Γ se retrouve dans le manuscrit du Rossicon, n° 832, p. 21.
9. Ῥαθυμία et Προσευχή (Δ et Novgorod), Baiser de Judas et épisode de Malchus (Novgorod), Jésus accusé, puis flagellé devant Pilate (Novgorod), ἡ κρίσις καὶ ἡ ἀπόνιψις τοῦ Πιλάτου (Γ et Δ), Vêtements de pourpre et Risée (Γ et Δ), la Croix portée d'abord par Jésus, puis par Simon (Γ et Novgorod).
10. Dans les manuels : Vêtements de pourpre, Couronnement d'épines, Crachats, Soufflet, Flagellation. A Novgorod : Soufflet, Flagellation.

tradition hellénistique et byzantine ; les Slaves, au contraire, à l'exemple des Orientaux, aiment à raconter l'infini détail des souffrances humaines du Sauveur.

Cycles réduits. — Voyons maintenant les cycles incomplets. Comment choisit-on ? On retient un seul des deux Jugements : Caïphe, avec le Reniement de Pierre, ou Pilate ; on écarte l'autre. Mais toujours on conserve la Trahison de Judas, qui est l'événement essentiel.

A. — Caïphe et Reniement écartés : Pilate demeure. Nous mettrons en parallèle : 1° Le cycle des sarcophages, tel que Reil l'a établi [1] (dans ce groupe, Gethsémané et le Jugement de Caïphe ne se rencontrent que par exception ; nous écarterons ces deux sujets) ; 2° la description des mosaïques de Gaza par Choricius [2] ; 3° Damascène [3] ; 4° les miniatures du codex de Rabula ; 5° les peintures de la nef longitudinale de Toqale, d'après les photographies de Jerphanion.

Sarcophages	Choricius	Damascène	Rabula	Toqale
Rameaux.	. . . . . .	Rameaux.	Rameaux.	Rameaux.
. . . . . .	Cène.	. . . . . .	Commun. des Apôtres.	Cène.
Lavement.	. . . . . .	Lavement.	. . . . . .	. . . . . .
Baiser de Judas.	*Baiser de Judas.*	*Baiser de Judas.*	*Baiser de Judas.*	*Baiser de Judas.*
Jésus emmené.	Jésus arrêté et emmené.	Jésus arrêté.	. . . . . .	. . . . . .
. . . . . .	. . . . . .	. . . . . .	Mort de Judas.	. . . . . .
Pilate.	Pilate.	Pilate.	Pilate.	Pilate.
Cour. d'épines.	Insultes.	Soufflets.	. . . . . .	. . . . . .
Chem. de croix.	. . . . . .	. . . . . .	. . . . . .	Chem. de croix.
Crucifiement (symbolique).	*Crucifiement.*	*Crucifiement.*	*Crucifiement.*	*Crucifiement.*

Nous répartirons ces cinq cycles en deux groupes : 1° les sarcophages, Choricius, Damascène : tradition syrienne hellé-

1. Reil, *Bildzyklen*, p. 18.
2. Éd. Boissonade, p. 97. Cf. Bayet, *Recherches*, p. 61 ; Reil, *op. l.*, p. 112.
3. *Adv. Caballinum*, III, Migne, t. 95, col. 313 ; Reil, p. 115.

nistique. Les sarcophages appartiennent à la Gaule, qui entretenait d'étroites relations avec les cités syriennes. 2° Rabula, Toqale : tradition syrienne orientale. La tradition hellénistique retient les épisodes secondaires : Jésus arrêté, insulté. Sur les sarcophages, d'après Reil, les railleries, le couronnement d'épines serviraient à glorifier le Christ triomphant. Choricius songe plutôt à charger les Juifs et à disculper Pilate. Damascène s'inspire des mêmes pensées : τὴν ἔνστασιν τοῦ Πιλάτου. La tradition orientale simplifie. En outre, elle introduit un trait iconographique très significatif : Pilate siège sur son tribunal derrière un bureau. Dans l'évangile de Rabula, il prononce la sentence, tandis qu'un serviteur approche discrètement l'aiguière. La colonne de Saint-Marc, l'évangile de Rossano laissent voir l'appareil imposant de la puissance romaine, d'après le récit apocryphe. Les *Gesta Pilati* racontent en effet le jugement en grand détail, avec une extraordinaire mise en scène et beaucoup de merveilleux. Les prêtres juifs deviennent de simples accusateurs. Il n'est question ni du jugement de Caïphe ni du reniement de Pierre. Les iconographes qui veulent simplifier suppriment ces deux sujets.

B. — Pilate omis : le cycle s'arrête au Reniement de Pierre. Nous citerons les mosaïques des Saints-Apôtres, à Constantinople. Mésaritès décrit la Communion des Apôtres, puis la Trahison de Judas. Une lacune sépare ces deux morceaux. De claires allusions nous démontrent que le complot de Judas précédait le Baiser [1]. Puis, le cycle se continuait. En effet Mésaritès ajoute : « Nous le suivrons non seulement jusqu'à la cour du grand prêtre, mais aussi dans son séjour de quarante jours parmi ses disciples, après la Passion et la Résurrection. » En quelques mots, il indique ainsi le programme complet de la décoration. Mais il n'en développe que la seconde partie : les apparitions. De parti pris, pour ménager son lecteur, il passe rapidement sur la première : « Notre discours... ne racontera pas en entier le drame qui se déroule devant nous. » Dans « la cour du grand prêtre », on voyait évidemment le Reniement de Pierre et, sans doute, aussi le Jugement de Caïphe. Constantin le Rhodien mentionne aussi le Suicide de Judas [2], qui, d'après Matthieu, suit immédiatement ces deux épisodes (Mat.

1. Heisenberg, *Apostelkirche*, p. 55, 65-68 ; Constantin le Rhodien, v. 878-882.
2. Vers 887-895. Cf. Heisenberg, p. 148.

27.3-9), avant le Jugement de Pilate. Il est clair que la Passion s'arrêtait là, que l'on passait brusquement du Suicide de Judas au deuil des Saintes Femmes, assises devant le Sépulcre, car la place eût manqué pour tout autre sujet. Passion et Résurrection se partageaient cette partie de l'église suivant l'axe. La coupure se trouvait en face du Crucifiement, représenté dans la coupole.

Que signifie cette coupure? Ne pourrait-on l'expliquer par le rite? On sait que Baumstark a cru retrouver, à Saint-Apollinaire-Neuf, l'ordre des péricopes suivi par l'antique liturgie syrienne. Cette théorie fort ingénieuse comporte une très large part d'hypothèse. Peut-être sera-t-il moins hardi de comparer le cycle des Saints-Apôtres et la liturgie byzantine. Les deux parties séparées par la coupure correspondent à peu près exactement[1] aux leçons du Jeudi (Mat. 26.1 à 27.2) et du Samedi saints (Mat. 28.1, jusqu'à la fin), au premier et au troisième acte : arrestation, résurrection. Le second prenait forme dans la coupole, remplie par le Crucifiement. Le mosaïste suivait un texte analogue à celui de nos péricopes, un texte où Matthieu se trouvait aussi complété par quelques interpolations[2].

Ainsi, le cycle des Saints-Apôtres s'oppose nettement au cycle syrien. Pilate manquait. Etait-ce par hasard ? Non, car nous reconnaîtrons un autre type, si nous le rapprochons d'un groupe de textes : parallèle légitime, puisque ces textes étaient parfois accompagnés de miniatures. Il s'agit des chroniques. Les chroniques énumèrent, en les datant, les principaux épisodes de la vie du Christ. Le Barbarus Scaligeri[3] indique :

1° La Communion des Apôtres (quando autem mysterium agebat cum discipulis suis).

2° La Trahison de Judas. Miniature, fol. 53 *b*.

3° Le Reniement de Pierre. Miniature, fol. 54 *a*, en haut.

4° Le Crucifiement... Miniature, fol. 54 *a*, au milieu.

Plus loin, il fait allusion au Suicide de Judas (miniature, fol. 54 *b*), à l'Ascension et à la Pentecôte.

Un autre texte analogue s'exprime ainsi : ἐσταυρώθη... ἀνέστη... καὶ ὤφθη πᾶσιν ἡμῖν τοῖς μαθηταῖς αὐτοῦ καὶ ἐφανέρωσεν τὴν δόξαν

1. La mort de Judas et les Femmes assises s'y trouvant en plus.

2. La résistance des Apôtres aux Saintes Femmes, d'après Luc.

3. Jacoby, *Apokryph. Bericht*, p. 22; Bauer-Strzygowski, *Weltchronik*, p. 141.

αὐτοῦ δι' ἡμερῶν τεσσαράκοντα διδάσκων ἡμᾶς κηρύσσειν... ἀνελήφθη[1]. Combinons les deux sources. Nous en avons le droit, puisqu'elles se rejoignent dans la chronique de Georges le Syncelle[2]. Nous aurons ainsi le programme tracé par Mésaritès : « Nous le suivrons jusque dans la cour du grand prêtre et aussi pendant son séjour de quarante jours parmi ses disciples. »

Si ce parallèle est exact, il nous permet de rattacher le cycle des Saints-Apôtres aux milieux alexandrins. Nous comprendrons que les scrupules de Mésaritès aient aussi arrêté le mosaïste, qu'il ait évité les scènes douloureuses, sur lesquelles celui de Gaza, plus près des apocryphes palestiniens, insiste avec complaisance. Entre les deux églises, à peu près contemporaines, nous saisissons une opposition très nette. Elle s'accusera mieux encore sur d'autres points.

Maintenant, nous allons suivre ces deux traditions, à travers le moyen âge, jusqu'au XIV[e] siècle.

I. Procédé syrien. — En Cappadoce, nous connaissons la frise de Toqale, où l'on a ôté trois scènes : Lavement, Caïphe, Reniement. Voici d'autres exemples, en Italie et en Grèce.

Monréale	**Métropole de Mistra**	**Toqale**
Cène.	Cène.	Cène.
Lavement.	. . . .	. . . .
Gethsémané.	. . . .	. . . .
Judas.	Judas.	Judas.
Pilate.	Pilate.	Pilate.
Préparat. de la croix.	. . . .	Portement de croix.
Crucifiement.	Crucifiement.	Crucifiement.

Dans la Métropole de Mistra, on a réduit la Passion, comme aux Saints-Apôtres, et pour les mêmes raisons. Le Crucifiement, sur le mur occidental de la grande nef, occupe le milieu du cycle évangélique, partagé suivant l'axe : d'un côté, fêtes et Passion ; de l'autre, Sépulture et Résurrection. Cette analogie dans la distribution fait d'autant mieux ressortir la différence dans le choix.

Ce procédé nous étonnera moins chez les Slaves, à Novgorod par exemple, où le choix des grandes fêtes se rattache à la tradition cappadocienne. Comme à Neredici, on passe directement de l'Arrestation au Soufflet. Puis vient le Jugement de Pilate.

1. Jacoby, *op. l.*, p. 15.
2. Éd. Bonn, p. 606, 619.

Jésus paraît deux fois devant lui : d'abord, accusé par un Juif [1], conformément à l'apocryphe, puis, flagellé. Les scènes dédoublées, les souffrances du Christ rappellent les descriptions de Choricius et de Damascène. Caïphe manque. Le Reniement de Pierre vient en surcroît à la fin, parce que ce thème était en vogue au XIVe siècle. En Serbie, dans l'église cruciforme de l'Annonciation (Blagovješčenie, Kablar), construite sur le plan de Žiča, mais peinte en 1632, le cycle de la Passion, distinct des fêtes, se trouve coupé, comme à Toqale.

Paroi S. : 1° Judas; 2° Couronnement d'épines et Jugement de Pilate.
— **O.** : 1° Portement de croix; 2° Mise en croix (?)
— **N.** : 1° Descente de croix; 2° Thrène.

II. Procédé des Saints-Apôtres. — Nous plaçons Kiev et Mirož dans notre tableau, non sans réserve, ne connaissant pas sûrement la liste complète des sujets. En revanche, nous sommes sûrs de Verria (1315) et de Saint-Théodore à Mistra, fin XIIIe siècle. A Mistra, les sujets se distinguent à peine. Les crochets [ ] indiquent les restitutions vraisemblables.

Kiev	Mirož	Verria	Mistra
Cène.	. . . .	. . . .	[Cène].
. . . . . .	. . . .	. . . .	Lavement.
. . . . . .	Gethsémané.	. . . .	. . . .
Judas.	Judas.	Judas.	Judas.
Caïphe.	Anne et Caïphe.	Caïphe.	[Caïphe].
Reniement.	Reniement.	. . . .	Reniement.
. . . . . .	. . . .	Chem. de croix.	. . . .
. . . . . .	. . . .	Mise en croix.	. . . .
Crucifiement.	Crucifiement.	. . . .	Crucifiement (au-dessus, parmi les fêtes).
. . . . . .	. . . .	Thrène.	Thrène.
. . . . . .	. . . .	. . . .	Saintes Femmes.

1. Okunev, p. 7, pl. VI. 1.

A Miroź, Anne et Caïphe sont représentés deux fois. En dernier lieu, Pilate se lavant les mains leur est adjoint, comme une figure accessoire. On a visiblement contracté la frise que nous retrouvons complète à Trébizonde. Le psautier de 1066 avait donné l'exemple d'une pareille confusion. Pilate ne disparaît pas, il s'efface. A Mistra, la Passion finit au Reniement, comme aux Saints-Apôtres, et l'on passe aussi, brusquement, du Reniement au Thrène, comme aux Maries pleurant, assises, près du tombeau. Le Crucifiement domine de même, dans l'axe, au-dessus du Thrène, au tympan du mur occidental.

Jusqu'ici, les deux cycles ont un trait commun : Judas. Ce thème demeure, en Cappadoce, comme en Grèce, lorsque l'on réduit la Passion à des proportions plus restreintes. Voici quelques exemples :

En Cappadoce : *a*) Frise archaïque occupant les deux côtés de la voûte, dans une des nefs, à Balleq-Klissé [1] : Cène, Judas, Crucifiement.

b) Églises cruciformes de Qaranleq, Tchareqle, Elmale, dans un des bras de la croix : le Crucifiement au mur, Judas sur un des côtés de la voûte. L'autre scène varie : archange à Qaranleq, Rameaux à Tchareqle. La Cène, dans le bas-côté S.-E., à Qaranleq. Judas, accompagnement nécessaire du Crucifiement, prend une importance singulière.

En Grèce : *a*) Chios, milieu du XIe siècle, dans le narthex : Lazare, Rameaux, Lavement, Gethsémané, Judas [2].

b) Daphni, fin du XIe siècle, dans le narthex : Cène, Lavement, Judas.

c) Chrysapha, église de la Chrysaphiotissa, 1290, dans le bras occidental de la croix : le Crucifiement, au mur ; au-dessus, peut-être Gethsémané ; aux voûtes, Cène, Lavement, Judas, Limbes [3].

De ces exemples, nous voyons se dégager le groupement traditionnel : Cène, Lavement, Judas ; ou bien Cène, Judas. En Cappadoce, Judas est préféré.

Ces remarques feront ressortir l'intérêt d'un cycle spécial, où Judas manque. Nous l'avons rencontré à Castoria, dans deux

1. Rott, p. 131 ; Grégoire, p. 108, fig. 18 et 19 ; phot. Jerphanion.
2. D'après Th. Schmidt.
3. Plus loin, à part, dans le bas-côté N.-O., le Christ devant la croix et les Saintes Femmes. Le Christ devant la croix se trouve à part, comme en marge. Il en est de même à Géraki : c'est une copie d'icone.

petites basiliques à nef unique, l'une, complète et datée de 1384, l'autre, du même temps, mais très mutilée. La Passion fait suite aux fêtes et comprend le Crucifiement :

Saint-Athanase (1384)	Saint-Nicolas (Quartier de Saint-Pantéléimon)
Mur O. Caïphe et Reniement.	Lacune.
Mur N. Chemin de croix.	
Crucifiement.	Mur N. Crucifiement.
Thrène.	Thrène.
Saintes Femmes.	Saintes Femmes.
. . . .	Limbes.

Reniement, Chemin de croix, Mise en croix, tel est le cycle abrégé de Sainte-Sophie et de la Péribleptos, à Mistra.

On sait que le Crucifiement et les Limbes occupent deux panneaux, en vue, en dehors des fêtes, dans la seconde zone. Ils se trouvent ainsi à leur place, dans le récit de la Passion et de la Résurrection. A Sainte-Sophie, on en a réparti les épisodes avec plus de logique et de cohésion. Les deux fêtes décorent les extrémités du transept : le Crucifiement, au sud ; les Limbes, au nord. Le cycle commence dans le diaconicon et finit dans la prothèse. En conséquence, la Passion se trouve à l'étroit, sur deux panneaux, dans la voûte du diaconicon, tandis qu'à l'ouest les longs berceaux des bas-côtés offrent huit larges places aux épisodes, peu nombreux, qui se déroulent entre le Crucifiement et les Limbes. On a réduit à l'extrême le premier groupe et très largement développé le second. Une croûte de chaux, durcie par le temps, recouvre ces peintures et ne laisse voir clairement que le Portement et la Mise en croix. Mais, ces deux compositions étant identiques à celle de la Péribleptos, les quelques vestiges aperçus çà et là nous ont permis de reconnaître les autres. Dans la Péribleptos, les Limbes prennent place à l'ouest ; le cycle se trouve resserré et se termine à

cet endroit, sur les parois de la nef, pour faire place, sous les bas-côtés du nord, à la légende de la Vierge.

Voici les sujets. Les crochets [ ] indiquent les restitutions.

Passion et Résurrection	Péribleptos	Sainte-Sophie
Reniement, en deux épisodes.	Diaconicon, côté N. de la voûte.	[Id.]
Chemin de croix et Mise en croix.	Diaconicon, côté S. de la voûte.	Id.
Crucifiement.	Paroi du transept S.	Id.
Joseph d'Arimathie demande le corps.	Bas-côté S.-O., côté N. de la voûte, à l'E.	[Id.]
Descente de croix.	Bas-côté S.-O., côté S. de la voûte à l'E.	Id.
Thrène.	Id., à l'O.	Id.
Mise au tombeau.	Bas-côté S.-O., paroi O. et côté N. de la voûte, à l'O.	Id. Id.
Les Pharisiens demandent des gardes, d'après Matthieu.	Bas-côté S.-O., côté N. de la voûte, à l'E.	[Bas-côté N.-O., côté S. de la voûte].
Les Pharisiens placent les gardes (?)		[Bas-côté N.-O., côté S. de la voûte].
Les gardes endormis sur le tombeau.	Nef O., côté S.	Bas-côté N.-O., paroi et partie de la voûte.
Les Saintes Femmes assises ou se lamentant devant le tombeau.	[Nef O., côté S.]	Bas-côté N.-O., côté N. de la voûte.
Limbes.	Nef O., paroi O.	Paroi du transept N.
Saintes Femmes au tombeau.	Nef O., côté N.	[Prothèse].
Apparition du Christ.	[Nef O., côté N.]	[Prothèse].

Ici, comme aux Saints-Apôtres, comme dans la Métropole, l'éminente dignité du Crucifiement rompt l'équilibre du cycle. Entre cette scène et les Limbes, l'image suit l'Évangile de plus près encore qu'en Serbie et lui sert de commentaire ; car, dans

la Péribleptos, lorsque les Juifs demandent des gardes, Matthieu se trouve longuement cité. Les Gardes endormis et les Saintes Femmes assises vis-à-vis du tombeau rappellent l'ancienne iconographie. En revanche, avant le Crucifiement, on ne compte que trois sujets, à peu près ceux de Castoria : quelles raisons en ont déterminé le choix ? Pourquoi le Reniement plutôt que Judas ? Pourquoi la faiblesse de l'apôtre, plutôt que l'Arrestation et le Jugement ? Puisque le Reniement termine le cycle dans la tradition proprement byzantine, cherchons dans le passé hellénistique le sens que l'on a pu attacher à cette scène. Elle tient une grande place sur les sarcophages. Les sarcophages nous reportent au temps de Chrysostome. On lira plus loin son commentaire de l'évangile de Jean. On y admirera la finesse du psychologue, le tact et la sensibilité du grand artiste. Or, Chrysostome fut toujours familier aux sermonnaires byzantins. Peut-être, au XIV[e] siècle, les iconographes, affinés par la culture antique, auront-ils senti, avec un pareil guide, la grandeur humaine de l'épisode.

Si l'on hésite à leur faire un tel honneur, on reconnaîtra tout au moins que le Reniement tient une grande place dans l'iconographie du XIV[e] siècle, qui le représente dans tous ses détails. Si l'on veut même réduire à presque rien l'initiative de ces peintres, on dira qu'ils ont suivi un manuel ressemblant aux fragments Γ et Δ, où, par l'effet d'une confusion facile à comprendre, le Reniement précédait immédiatement le Portement de croix, et plus précisément, Jésus portant sa croix. Ils auraient pris tout bonnement les derniers sujets avant la Crucifixion[1].

1. Dans Matthieu, 26.67, et Marc, 14.65, les « Soufflets » et le « Crachement » prennent place entre le Jugement de Caïphe et le Reniement. Dans les manuels, ces deux sujets sont rejetés plus loin, après le Jugement de Pilate, réunis à la Flagellation et au Couronnement d'épines, parce qu'à ce moment, Jean, 19. 3, mentionne aussi des soufflets ; les autres synoptiques, des coups avec le roseau et le crachement (Mat. 27. 30) ; ou simplement parce que, par habitude, on mentionne ensemble toutes ces humiliations. Les Soufflets et le Crachement auraient ainsi entraîné le Reniement après Pilate, avant le Chemin de croix.

II. — La Résurrection

L'histoire de la Passion est à peu près la même dans les quatre évangiles. Il suffisait d'interpoler quelques détails dans le récit de Matthieu, pour avoir un ensemble complet. Au contraire, les apparitions de Jésus, après la Résurrection, diffèrent d'une rédaction à l'autre. Il y avait deux manières de les combiner.

1. Les quatre sont rangés l'un après l'autre. Cette méthode, appliquée au rite, a permis de déterminer les onze Ἑωθινά. Elle a guidé aussi les iconographes.

Aux Saints-Apôtres, l'image suit le récit jusque dans les moindres détails. On a figuré d'abord Matthieu, depuis les Saintes Femmes au tombeau jusqu'à la fin ; puis Jean (Thomas et Pêche miraculeuse[1]). Le dernier épisode raconté par Matthieu, c'est-à-dire la Mission des Apôtres, se trouvait, semble-t-il, détaché à part, sur une des arcades portant la coupole centrale, près de la Pentecôte et de l'Enseignement des Apôtres, en conséquence, après le récit de Jean.

A Sainte-Marie-Antique, le même cycle se trouve fort simplifié : moins de détails, mais plus d'épisodes. Luc vient après Matthieu et Jean[2] :

Saintes Femmes au tombeau	Matthieu.
Incrédulité de Thomas	Jean.
Pêche miraculeuse.	
Mission des Apôtres	Matthieu.
Les deux disciples sur le chemin d'Emmaüs	Luc.

Sur le reliquaire du Sancta Sanctorum[3], en suivant les images dans l'ordre où les présente la planche de M. Lauer, c'est-à-dire en regardant ensemble, sur chacun des quatre côtés de la croix, les trois faces verticales, parallèles à des plans différents, nous pouvons retrouver, avec un peu de critique, l'ordre des Saints-Apôtres et de Sainte-Marie-Antique. Il suffirait de rectifier une erreur dans la mise en place, les groupes 2-3-4 et 5-6-7 ayant été intervertis.

Nous aurons :

1. Sauf la triple question adressée à Pierre.
2. Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, p. 135, fig. 102.
3. Lauer, *Mon. Piot*, t. XV, 1907, pl. IX, décrit p. 67; voyez Reil, *Lebenzyklen*, p. 73.

1.	Saintes Femmes au tombeau	Mat.
2 (5).	Apparition de Jésus aux Saintes Femmes	
3 (6).	Les Saintes Femmes annoncent la Résurrection . . .	
4 (7).	Apparition à Madeleine	Mc. 16. 9, 12.
5 (2).	Jésus apparaît à deux disciples cheminant.	
6 (3).	Jésus apparaît à Pierre et à Jean.	Joh.
7 (4).	Première apparition, les portes closes	
8.	Thomas touche la plaie	
9.	Mission des Apôtres	Mat.
10.	Repas à Emmaüs	Luc.
11.	Les disciples annoncent l'apparition.	
12.	Jésus apparaît aux Onze.	

Nous avons supposé aussi, sous toutes réserves, une erreur de gravure : dans 4(7), un apôtre imberbe aurait remplacé Madeleine. Ainsi, Marc se grefferait sur Matthieu, comme faisait Luc, aux Saints-Apôtres, à l'endroit où les disciples discutaient avec les Maries. On a écarté la rencontre sur le chemin d'Emmaüs, puisqu'on avait déjà représenté l'épisode correspondant, d'après Marc.

2. Les quatre évangiles sont combinés, les épisodes intercalés l'un dans l'autre, suivant l'ordre probable des événements.

Le manuel de Denys applique ce système avec une parfaite logique :

	Matth.	Marc	Luc	Jean
1. Saintes Femmes au tombeau	27. 5-7		24. 1-8	
2. Jésus leur apparaît. . .	28. 8-9			
3. Pierre et Jean au tombeau.			24. 12	20. 3-10
4. Apparition à Madeleine.		26. 9		20. 11-18
5. Repas à Emmaüs . . .		26. 12	24. 13-35	
6. Jésus apparaît aux Onze, qui lui donnent à manger		26. 14	24. 36-49	
7. Thomas				20. 19-29
8. Pêche miraculeuse. . .				20.
9. La triple question à Pierre.				21. 15-25
10. Mission des Apôtres . .	28. 16-20			

Les épisodes se greffent l'un sur l'autre. Luc relie 3 à 1 ; Marc relie 5-6 à 4. On observera aussi que Jésus apparut à Emmaüs « le jour étant sur son déclin » ; aux Onze, les portes closes, « le soir de ce même jour ». Emmaüs passera donc

d'abord. Il en est ainsi à Ravenne : Saintes Femmes, Emmaüs, Thomas.

Plus tard, on a suivi le même ordre à Monréale :

Saintes Femmes au tombeau, Jésus leur apparaît. .	Matthieu.
Emmaüs (quatre scènes)	Luc.
Thomas, Pêche miraculeuse.	Jean.

Puis, au Mont-Athos, dans l'église de Dochiariou, où les apparitions du Christ se trouvent groupées dans le bras septentrional de la croix [1] (fig. 6) :

Voûte, côté O. :	Mise au tombeau.
	Gardes au tombeau.
Hémicycle :	Saintes Femmes au tombeau.
(de l'O. à l'E.)	Apparition à Madeleine.
	Emmaüs.
Voûte, côté E. :	Thomas.
	Pêche miraculeuse [2].

A Nagoriča, j'ai noté :

Dans la nef, à l'Est :	Saintes Femmes.
Transept Sud :	Repas d'Emmaüs.
	Les deux disciples annoncent l'événement aux apôtres.
Transept Nord :	Les sept disciples se rendent à la pêche.
	La Pêche miraculeuse.

Le cycle se continue sans doute à l'ouest, entre les deux transepts, sous les bas-côtés, et peut comprendre en cet endroit l'apparition aux Onze, d'après Luc, et les divers moments de l'histoire de Thomas. Il est clair que les quatre évangiles se trouvaient combinés dans l'ordre chronologique, suivant la méthode de Denys de Fourna.

A Mistra, le peintre de la Métropole a pris un moyen terme, en introduisant Emmaüs entre les deux épisodes de Jean : Saintes Femmes, Jésus leur apparaît, [Thomas], Emmaüs, Pêche miraculeuse. Il a tenu compte du rite : d'abord, Thomas, qui donne son nom à un dimanche, puis, Emmaüs et la Pêche miraculeuse, dans l'ordre des Ἑωθινά, qui est aussi, dans ce cas, celui des événements.

1. Cf. Brockhaus, pl. XIV ; H. Ét. C 277-278.

2. On a placé hors cadre, dans la voûte de l'est, l'Apparition aux Maries ; puis, au-dessus des piliers, au troisième rang, Pierre et Jean au tombeau et l'Apparition du Christ à dix apôtres, d'après Luc ou Jean.

De même, à Vatopédi, dans le narthex, sur la paroi du sud[1], Thomas précède une scène désignée par le mot : Εἰρήνη ὑμῖν. Jésus lève les deux mains en bénissant, sans découvrir son flanc. Il s'agit donc de l'apparition aux Onze, d'après Luc 24.36, plutôt que de la première apparition, les portes fermées, qui aurait précédé Thomas.

1. H. Ét. C 268.

CHAPITRE V

Les miracles

Les fêtes, les épisodes de la Passion se suivent dans l'ordre du récit, comme des faits qui s'enchaînent. Quant aux miracles, aucun lien ne les unit, en sorte que chacun des évangélistes les rapporte différemment. Nous rechercherons suivant quelle méthode les iconographes les ont groupés.

Lorsque les peintres du Mont-Athos ou les manuels Γ et Δ, à la suite des trois épisodes selon saint Jean, placent un groupe compact de miracles, nous n'apercevons, ni dans le choix, ni dans l'ordonnance, aucune relation précise et certaine avec le calendrier. Les trois dimanches les annoncent et les relient à la Résurrection ; de même, dans l'année ecclésiastique, ils annoncent et relient à Pâques la période de l'Octoéchos.

Ces miracles se présentent le plus souvent en désordre, au moins à première vue. Je sais bien que, à Ravenne, Baumstark a cru retrouver la suite des péricopes qui précèdent le Jeudi saint, d'après l'ancien rite syrien[1]. Peut-être nous expliquera-t-il aussi le cycle de Rabula ; mais je doute fort qu'on puisse jamais appliquer une pareille méthode à Saint-Marc, à Kahrié-Djami, aux églises serbes, à l'Athos ou à la chapelle archaïque de Saint-Théodore, près d'Uskub[2], même au transept de Toqale, bien que le peintre y ait désigné les sujets comme s'il empruntait les formules d'un évangile liturgique.

Il est probable que les artistes avaient le choix libre, à l'exemple des orateurs sacrés, qui ne respectaient pas toujours l'ordre du récit et citaient volontiers de mémoire, suivant les besoins de leur discours. Ainsi fait Chrysostome[3] : « Par les miracles, Dieu montre qu'il est le Créateur : main sèche, pa-

1. *Rassegna Gregoriana*, t. IX, 1910, p. 39.
2. Rott, *Kleinasiat. Denkm.*, p. 204 ; phot. Jerphanion.
3. *In Joh. Homil.*, 56. 2, Migne, t. 59, col. 307.

ralytique, boiteux, lépreux, malades, infirmes, morts ressuscités, aveugles [1]. » Ainsi Théophane Kérameus, voyant dans la femme l'égale de l'homme, groupe deux par deux les actes ou miracles analogues, pour montrer que le Sauveur accorda les mêmes faveurs aux deux sexes : « Il guérit le paralytique et la femme courbée, le démoniaque et la fille de la Chananéenne. Il libère Zachée et la courtisane. Simon le Pharisien et Marthe le reçoivent. Il sauve le fils du centurion et la belle-mère de Pierre. Il ressuscite le fils de la veuve et la fille de Jaïre [2]. » Au XIVe siècle, Kalékas, ou l'auteur des Homélies qui portent son nom, met dans la bouche du centurion un anachronisme caractéristique : « La puissance de ta parole, ô Seigneur, a changé l'eau en vin dans les noces ; elle a béni les cinq pains et nourri des foules innombrables. Comment donc, par l'effet de ta seule parole, ton serviteur ne se relèvera-t-il pas aussitôt ? [3]. » Or, dans les synoptiques, la Multiplication des pains (Mat. 8. 5) vient longtemps après la guérison du fils du centurion (Mat. 14. 14).

De même, les artistes font ressortir certaines analogies. Le Paris. 510 réunit, sur une seule frise, la Vocation des quatre premiers disciples, celles de Zachée et de Lévi. Le peintre de Toqale reproduit ce groupe, moins Zachée ; mais celui de Saint-Théodore, près d'Urgub, associe à la Vocation de Pierre et d'André le Didrachme et la Pêche miraculeuse. Comme Kérameus, le miniaturiste du Pantocrator. 61 rapproche Zachée de la Courtisane, et le mosaïste de Saint-Marc, au bas des grandes arcades, met les sujets en opposition, deux à deux : Pêche miraculeuse et Tempête apaisée, Noces de Cana et Repas chez Simon (Luc 7. 36), Adultère et Hémorroïsse [4], Samaritaine et Zachée [5]. Enfin, celui de Kahrié-Djami, à peu près contemporain de Kalékas, a représenté les deux Multiplications immédiatement après les Noces de Cana, avant tous les autres miracles.

Toutefois, en quelques monuments, sous un désordre apparent, nous retrouverons la suite chronologique des événements,

1. Comparez à Kalékas, Homélie pour le 7e dimanche de Matthieu : Paris. gr. 1222, fol. 191. De même Nil, 8e dimanche de Matthieu : Coislin 243, f. 54.
2. Théophane Kérameus, Homélie 44, Migne, t. 132, col. 828.
3. Paris. gr. 1222, fol. 168.
4. L'hémorroïsse est impure (Nil, Coislin 243, fol. 99).
5. L'étrangère et le publicain, figures des Gentils, gagnés par la parole du Christ.

mais non sans un peu de critique, parce que l'on a dû constituer une suite unique, en combinant des textes discordants. Or, les évangélistes ne sauraient se contredire : « La même grâce de l'Esprit agit en eux », dit Kalékas[1]. Leur prétendu désaccord nous fera voir tantôt deux miracles différents [2], tantôt deux circonstances qui se complètent : « Ils se soucient de raconter les miracles de façon véridique et non pas de déterminer les circonstances précises qui les ont précédés ; rien ne défend de penser que les deux choses se sont produites.[3] » Parfois aussi la contradiction tient dans la forme. D'après Matthieu, Jésus guérit à Gadara deux démoniaques, à Jéricho, deux aveugles ; d'après Marc et Luc, un seul. Ceux-ci, « ramenant l'identité de nature à l'unité, ne se sont pas préoccupés de déterminer le nombre des malades... On a ainsi l'habitude, dans le langage courant, de désigner une collectivité par un individu[4]. » A l'exemple des exégètes, les artistes ont donc cherché l'unité, sous l'apparente contradiction des textes, soit en donnant la préférence à l'une des rédactions, soit en juxtaposant les variantes.

Comment ont-ils choisi et juxtaposé ? Pour trouver une méthode explicite, il nous faut descendre au XVIIIe siècle et feuilleter le manuel de Denys. Il décrit, dans l'ordre du récit, tous les tableaux de l'histoire évangélique. Pour chacun d'eux, il renvoie aux textes, en citant tout d'abord, et, dans certaines copies, uniquement, celui des quatre évangiles qui a fourni l'épisode. Nous constatons ainsi qu'il a pris comme base le texte de Matthieu et l'a complété, en y introduisant les épisodes particuliers aux autres, soit isolément, soit par tranches. Un épisode commun lui sert de point de repère. Voici par exemple les Rameaux, racontés par Matthieu au chapitre 21, par Jean au chapitre 12. Entre le chapitre 20 et le chapitre 21 de Matthieu, prennent place les épisodes des chapitres 8 à 12 de Jean (Adultère, Aveugle-né, Lazare), qui manquent dans les synoptiques. Ainsi s'est constitué une suite unique, où aucun épisode n'est omis. Le tableau suivant justifiera cette explication.

1. Paris. gr. 1222, fol. 182 : sixième dimanche de Matthieu.
2. Paralytique de la piscine probatique, selon saint Jean ; Paralytique de Capharnaüm, ἐν τῷ οἴκῳ, d'après les synoptiques : Kalékas, *l. cit.*
3. Kérameus, Hom. 44, Migne, t. 132, col. 828, à propos du Centurion.
4. Kérameus, Hom. 9, sur le Démoniaque, Migne, t. 132, col. 272.

Ordre des miracles d'après le manuel de Denys.

10.	Christ au milieu des docteurs.		Luc 2.
11 à 13.	Baptême, Tentation	(Jean 1)	Matth. 3-4.
14.	Le Prodrome témoigne au sujet du Christ, Vocation des premiers disciples, épisodes correspondants		Jean 1. 36-51.
15.	Vocation des disciples, au moyen de la Pêche miraculeuse . .		Matthieu 4.
16 à 19.	Cana, Nicodème, Samaritaine, Fils de l'officier		Jean 2-4.
20.	Jésus lisant dans la synagogue.		Luc 4.
21.	Démoniaque dans la synagogue.	(Marc 1)	Luc 4.
22.	Lépreux	(Marc 1)	Matthieu 8.
23.	Fils du centurion	(Luc 7)	Matthieu 8.
24.	Fils de la veuve.		Luc 7.
25 à 35.	Belle-Mère de Pierre, etc. . .		Matth. 8-9.
36 à 40.	Envoyés du Prodrome, etc. .		Matth. 11-12.
41.	Paralytique, près de la piscine.		Jean 5.
42-43.	Cinq pains, Marche sur la mer.	(Jean 6)	Matthieu 14.
44.	Guérison des malades		Matthieu 14.
45.	Chananéenne.	(Marc 7)	Matthieu 15.
46.	Bègue		Marc 7.
47.	Sept pains	(Marc 8)	Matthieu 15.
48.	Aveugle de Bethsaïda. . . .		Marc 8.
49.	Transfiguration.		Matthieu 17.
50-51.	Lunatique, Didrachme. . . .		Matthieu 17.
52.	Christ bénissant un enfant . .		Matthieu 18.
53-54.	Jésus interrogé par l'homme de loi, reçu chez Marthe . . .		Luc 10.
55 à 57.	Femme courbée, Hydropique, Dix lépreux		Luc 13-14, 17
58-59.	Enfants bénis, Jeune riche . .	(59 : Luc 18)	Matthieu 19.
60.	Les Fils de Zébédée	(Marc 10)	Matthieu 20.
61.	Jésus, entrant à Jéricho, guérit un aveugle.	(Luc 18)	Marc 10.
62.	Zachée.		Luc 18.
63.	Jésus guérit un aveugle, en sortant de Jéricho	(Mat. 20, 2 aveugl.)	Marc 10.
64 à 69.	Adultère, Aveugle-né, Lazare, etc.		Jean 8 à 12.
70.	Rameaux	(Jean 12)	Matthieu 21.
71 à 74.	Marchands chassés du temple, Aveugle, Figuier, etc. . . .		Matth. 21-22.
75.	Denier de la veuve		Marc 12.
76.	Jésus oint par la courtisane. .		Matthieu 26.
77.	Le Marché de Judas		Matthieu 26.

L'ordre du manuel fut-il suivi à l'époque byzantine ? On pourrait le retrouver, soit à Saint-Marc, dans les parties hautes des arcades, soit à Rossano, dans le peu qui reste des miniatures. A défaut de l'ordre même, on saisira tout au moins le

procédé. Au VIe siècle, dans l'église de Saint-Serge, à Gaza, le mosaïste a pris pour base, non plus Matthieu, le plus autorisé, mais Luc, le plus complet des synoptiques, qui seul rapporte certains épisodes importants. Entre deux épisodes de Jean, Noces de Cana et Résurrection de Lazare, il a placé les chapitres 4-5 et 7-8 de Luc, presque sans y rien changer : à la Pécheresse pardonnée, il substitue la Femme adultère ; à la Tempête apaisée, il joint le Christ marchant sur flots.

Saint-Serge à Gaza	Luc	Mat.	Jean
Belle-mère de Pierre	4. 38	8	
Paralytique	5. 17	9. 1	
Centurion.	7. 1	8. 5	
Fils de la veuve.	7. 11	Néant	
Femme adultère (pour la Pécheresse pardonnée).	7. 36	Néant	8
Tempête apaisée	8 22	8. 23	
Christ marchant sur les flots	Néant	14	6. 16
Démoniaque.	8. 27	8. 28	
Hémoroïsse	8. 41	9. 18	

On pourrait discerner le même système à Monréale. Dans la nef du sud, l'artiste, voulant sans doute produire un certain effet décoratif, a profondément bouleversé l'ordre du récit. Mais, après la Multiplication des pains, on retrouve, au nord, la suite chronologique exacte ; d'abord, les trois miracles accomplis, d'après Luc, pendant le ministère de Judée ; puis, les épisodes se rattachant à l'entrée à Jérusalem. Ici, Matthieu, plus complet, se substitue à Luc ; puis, Jean se greffe sur Matthieu. Faisons abstraction du Paralytique de Capharnaüm, interpolé auprès d'une composition du même caractère (Aveugles et boiteux), on aura :

Monréale	Luc	Mat.	Jean
Femme courbée.	13 10		
Hydropique	14. 2		
Dix lépreux	17. 2		
Deux aveugles de Jéricho	18. 35	20	
Expulsion des marchands	19. 45	21. 12	2. 15
Femme adultère.			8. 3
Aveugles et boiteux		21. 19	
Jésus chez Marthe.		26. 6	12. 3

Nous retrouvons ici, sans aucun doute, le système de Denys, et peut-être, comme à Gaza, Luc a servi de base.

Le choix des miracles, dans la Métropole de Mistra, rappelle celui de Gaza et de Monréale. Ici, Luc n'est plus seulement le principal des synoptiques; il est seul et les représente. Comme à Monréale, l'artiste a interverti l'ordre du récit, en vue de l'effet décoratif, mais avec beaucoup plus de réserve : à peine, si le Fils de la veuve précède le Paralytique.

Que signifie le choix et le groupement des épisodes? Rappelons que les synoptiques marquent deux époques dans le ministère de Jésus, l'une en Galilée, l'autre en Judée et à Jérusalem.

En Galilée, on distinguera deux sections, d'après Marc, qui représente le mieux la rédaction primitive.

1° Marc 1.14 à 5.43 : depuis le Démoniaque guéri dans la synagogue de Capharnaüm, jusqu'à la Résurrection de la fille de Jaïre. Dans cette section, Luc suit à peu près l'ordre de Marc [1], tandis que Matthieu le renverse, soit de parti pris, soit en puisant à une autre source [2]. Ces deux textes s'opposent donc l'un à l'autre. Pour les combiner, les iconographes devront prendre pour base l'un des deux.

2° Marc 6.30 à 8.26 : les deux Multiplications et les épisodes connexes. Ici, Marc reproduit, sans s'en rendre compte, l'une après l'autre, deux rédactions d'un même récit [3]. Matthieu le suit presque entièrement. Luc ne retient que la première Multiplication.

Durant le ministère en Judée, Marc ne mentionne que deux miracles secondaires. Matthieu y ajoute quelques guérisons collectives. Luc, en revanche, introduit de riches données, inconnues aux autres synoptiques, des épisodes caractéristiques, tels que la guérison de la Femme courbée, de l'Hydropique et des Dix lépreux, la Conversion de Zachée.

Les iconographes ont distingué les deux grandes périodes du ministère évangélique. A Monréale, les épisodes ou les miracles de Galilée occupent la nef du sud ; ceux de Judée et de Jésuralem, celle du nord. Il en est ainsi à Mistra, mais la Multiplication manque dans l'une des nefs, tandis que, dans l'autre, les miracles de Judée se relient, non plus aux épisodes de

1. Loisy, *Synoptiques*, p. 144.
2. Loisy, p. 124; Goguel, p. 122.
3. Goguel, p. 166.

Jérusalem, mais aux miracles de Jean. De même, à Kahrié-Djami, on a représenté à part le premier groupe des miracles de Galilée, dans le narthex intérieur; les épisodes ou miracles de Luc et de Jean, dans l'angle de l'exonarthex. La distinction entre les deux groupes était si nette, que parfois on s'en tenait au premier. Ainsi le cycle se terminait, tantôt après la Fille de Jaïre, à Gaza par exemple, tantôt après la Multiplication des pains. Ainsi, Kérameus voyait, dans un même ensemble [1], « Jésus ressuscitant des morts, les démons saisis d'épouvante, la marche sur la mer, solide sous ses pieds comme la terre ferme, le repas copieux dans le désert. »

Ces deux groupes ont une signification bien différente. Par les miracles de Galilée, Jésus s'efforce d'amener le peuple à la foi. Les exégètes byzantins montrent les progrès de son action. Quelques miracles éclatants marquent les étapes de la route. D'abord, le Paralytique : « Au début Jésus voyageait, ne réunissant pas seulement les disciples, mais enseignant dans les synagogues et accomplissant des miracles. Il ne demandait pas la foi aux assistants, il devait d'abord donner la preuve de sa puissance. Mais bientôt sa renommée se répandit dans tout le territoire de la Galilée. On avait vu de nombreux miracles, car il chassa des démons, réveilla la belle-mère de Pierre, malade de la fièvre, en lui prenant seulement la main, et guérit beaucoup d'hommes, affligés de diverses maladies ; et la foule affluait, si dense, que les abords de la maison ne pouvaient la contenir. Alors, Jésus leur demandait la foi. » Alors, il put faire éclater sa puissance, en « remettant les péchés de sa pleine autorité, en se montrant visiblement Dieu et de la même dignité que son Père [2]. » Ici, le sermonnaire suit pas à pas l'évangile de Marc. Il mentionne, dans l'ordre du récit, sauf le lépreux, tous les malades guéris, avant le paralytique, au cours d'une même journée [3]. Ainsi procède le peintre de Mistra, qui a su mettre en valeur, au milieu de la frise, ce miracle important. Puis Jésus continue. De nouveaux miracles entraînent les foules. Jaïre le supplie de sauver sa fille, qui se meurt. « Pendant qu'il allait, dit Luc (8.42), la foule le pressait. » Nil explique cette affluence : « C'est parce qu'il venait d'accomplir un miracle

1. A propos des honneurs rendus aux images : Homélie, n° 20, Migne, t. 132, col. 425.
2. Nil, 2e dimanche du Carême, Paralytique : Coislin 243, fol. 158 v.
3. Goguel, p. 68.

important, en chassant la légion du démoniaque, qu'une foule nombreuse l'accueillait. Ils le suivaient pour assister à un grand miracle [1]. » Ce fut en effet le plus grand. Comme le sermon, nos fresques rappellent que la guérison de Gadara l'avait précédé. Ainsi, peintres et sermonnaires ont aperçu dans le récit de Marc et de Luc une progression et l'ont respectée. Le peintre de Mistra a merveilleusement compris son texte, en s'efforçant de donner l'impression de la foule.

Dans l'intervalle, prend place une autre résurrection : le Fils de la veuve. Elle nous révèle aussi l'œuvre suprême du Salut, la future résurrection du Christ lui-même, puis celle de tous les hommes ; elle nous fait voir que « Jésus est celui qui a tiré l'homme du limon et l'a animé de son souffle, qu'il doit ressusciter l'humanité au dernier jour, au son de la trompette [2]. » Or, à la résurrection du fils de la veuve, Jésus nous prépare par une adroite progression. Ici encore, il se montre politique, εὐμήχανος. « Il commence, écrit Théophane Kérameus, par des miracles plus simples, pour exciter la foi des hommes. D'abord, il guérit des maladies bénignes, chasse les démons, redresse les sens atteints, puis sauve de la mort la belle-mère de Pierre et le fils du centurion, et ainsi, nous conduit au mystère de la Résurrection, qu'il nous révèle plus clairement par le présent miracle (Fils de la veuve) [3]. » Dans le même esprit, Kalékas marque, avec plus de précision encore, la progression des miracles selon Luc : belle-mère de Pierre délivrée de la fièvre, serviteur du centurion guéri à l'heure de la mort, enfin la résurrection du fils de la veuve [4]. On verra donc, à Mistra, aussitôt après les actes préliminaires, le jeune homme de Naïn se lever sur son séant ; et, plus loin, pour couronner l'œuvre, les péripéties de la seconde résurrection, la plus dramatique, se dérouleront sur une longue frise.

En Judée, Jésus ne songe plus à gagner les Juifs ; il instruit ses disciples et se dresse contre les Pharisiens. Il accomplit quelques miracles accessoirement, simples incidents du conflit. Le récit de la femme courbée, guérie le jour du Sab-

1. Nil, Coislin 243, fol. 99 : septième dimanche de Luc, Hémoroïsse et Fille de Jaïre.
2. Kalékas, Paris. gr. 1222, fol. 267 v : troisième dimanche de Luc, Fils de la Veuve.
3. Kérameus, Homélie 6, Migne, t. 132, col. 220 C.
4. Paris. gr. 1222, f. 265, et Migne, t. 120, col. 1204.

bat, écrit Loisy, « pourrait avoir moins de consistance traditionnelle que la réponse de Jésus au chef de la Synagogue[1]. » Il en est ainsi de l'hydropique. « L'histoire des dix lépreux est rapportée pour la mention du Samaritain, plus que pour le miracle : récit symbolique, qui ne vient pas d'une source primitive et où l'évangéliste continue le procès du Judaïsme[2]. » Ainsi, nous le verrons, l'entendent les exégètes byzantins.

Ces « récits symboliques » se groupent avec les trois dimanches de Jean, par une affinité de nature. Les épisodes du quatrième évangile n'ont-ils pas la valeur d'un symbole ? Sans doute, les guérisons du paralytique et de l'aveugle-né visent plus haut et font voir, dans le Christ, le Créateur de l'homme, le principe de la vie[3]. Mais nous y reconnaîtrons aussi des « miracles sabbatiques ». Les sermonnaires byzantins dépeignent, en termes très forts, la colère qu'ils inspirent aux Juifs. Quand le paralytique prit son lit, « ils étaient en fureur, ils le pressaient de tous côtés, l'invectivaient, l'assiégeaient.., lui disaient d'un ton menaçant et avec insolence : c'est le Sabbat[4]. » Enfin, l'entretien avec la Samaritaine n'annonce-t-il pas, ainsi que l'histoire des dix lépreux, ou celle de Zachée, mais avec plus de clarté et de poésie, la vocation des Gentils, le caractère universel du nouveau culte, du culte en esprit et en vérité[5] ? En fait, une idée commune unit les cinq images de la nef septentrionale, à la Métropole : le conflit avec le Judaïsme, prélude de la Passion, annonce de la religion universelle. Les miracles de Judée, par la simplicité et le calme de la composition, l'opposition symétrique des Apôtres et des Juifs, expriment bien cette pensée et contrastent avec ceux de Galilée, où l'on sent s'agiter la foule.

Les peintres de Mistra ont donc conçu leur programme suivant un système précis et clair; ils ont donné une forme plastique à l'exégèse byzantine. D'autres, à Monréale, leur avaient montré l'exemple, en réservant une des nefs au ministère galiléen, tandis qu'en face le conflit avec le Judaïsme se pour-

1. Loisy, *Synoptiques*, p. 155.
2. *Op. l.*, p. 158.
3. Chrysostome, *In Joh. Homil*, 56.2, Migne, t. 59, col. 307, d'où Théophylacte, Migne, t. 124, col. 45 A; Nil, Coislin 243, fol. 177.
4. Nil, Coislin 243, fol. 174 v, d'après Chrysostome, *Hom.* 37.2, Migne, t. 59, col. 209.
5. Chrysostome, *In Joh. Hom.* 33.2, d'où Théophylacte, Migne, t. 124, col. 1240, et Kalékas, Paris. gr. 1210, fol. 108.

suit, toujours plus aigu, jusqu'à l'onction de Béthanie, symbole de l'onction funèbre (Mat. 26.12), jusqu'au moment où le traître va trouver les sacrificateurs. Si ces mosaïstes exécutèrent un cycle plus complet, en revanche, leurs successeurs, à Mistra, ont choisi les images avec un sens plus juste, une intention plus ferme et produisent une impression plus nette. Ils nous ont conservé, dans sa pureté, le type qui est déjà déformé à Monréale et va se dégradant dans les autres églises byzantines.

LIVRE II

Les thèmes : les grandes fêtes avant la Passion

CHAPITRE PREMIER

L'Annonciation

La Vierge. — Si nous voulons classer exactement les monuments, nous examinerons d'abord la figure essentielle, la Vierge. Suivant qu'elle se tient à gauche ou à droite, assise ou debout, qu'elle file ou gesticule, nous pourrons distinguer les époques et les écoles.

A l'origine, elle est assise à gauche. Dans les catacombes, elle écoute l'ange simplement, d'après l'évangile de Luc ; puis, au ve siècle, elle file, selon le protévangile de Jacques (XI.1) : « Et, ayant pris la pourpre, elle s'assit sur un siège et se mit à filer. »

Puis, on imagine qu'elle a cessé de filer. Sa main droite fait un geste, la gauche immobile tient encore la pourpre.

Enfin, elle passe à droite et se lève. Ainsi s'est formé un type nouveau ; mais en quel pays ? Strzygowski [1] indique la Syrie et la Palestine, parce que ce type se rencontre pour la première fois, au vi^e siècle, en quelques monuments qui en proviennent. Nous apprécierons mieux cette théorie en distinguant les deux innovations.

Pourquoi Marie se lève-t-elle ? Mettons en présence deux textes, qui nous décrivent deux mosaïques de ce temps : l'une, dans l'église de Saint-Serge à Gaza ; l'autre, aux Saints-Apôtres de Constantinople.

1. *Etschmiadzin-Evangeliar*, p. 70.

Gaza : « Grave, elle file avec gravité, lorsqu'il se présente. Il fait le geste d'un homme qui parle; surprise par ce spectacle inattendu, dans l'agitation et le trouble, elle se retourne, et la pourpre a failli tomber de sa main, car la crainte affaiblit en elle l'articulation des doigts. L'ange, ayant accompli sa mission, s'envola [1]. »

Constantinople : « Étonnée par l'apparition subite de Gabriel, elle s'est levée de son siège. Elle travaillait..... Elle est toute droite, comme pour écouter un ordre royal, prudente à répondre à cause de la chute d'Ève... La parole arrive aux oreilles de la Vierge, pénètre dans sa tête. Sa raison la saisit; son cœur en est touché. Elle se trouble aussitôt et les pensées montent dans son âme virginale. Elle réfléchit à ce que peut être cette salutation et déjà elle l'examine [2] .»

Ces deux textes forment un éloquent contraste : d'un côté, la simple histoire rapportée par la légende populaire; de l'autre, l'attitude respectueuse commandée par le cérémonial byzantin, la prudence et la réflexion, qui sont les vertus traditionnelles de la race grecque. Nous savions déjà que les sermonnaires byzantins, du VIII[e] au X[e] siècle, André de Crète, Jean le Géomètre, prêtaient à la Mère de Dieu la sagesse de l'antique Athéna [3]. Comme toujours, ils s'inspiraient de Chrysostome : « Tout d'abord, elle ne s'abandonna point, elle n'admit pas cette parole; mais elle se troubla, demandant ce que signifiait la salutation [4]. » Mésaritès nous montre que l'image de la Vierge debout, gesticulant, répond bien à l'idéal du grand orateur. Les iconographes byzantins l'ont reproduite de préférence, à l'époque où cet idéal était en honneur, c'est-à-dire aux IX[e]-XI[e] siècles.

Ainsi, la Vierge assise, filant, représente la légende palestinienne; la Vierge debout, gesticulant, la conception hellénistique et byzantine. Si cette attitude et ce geste plus nobles nous apparaissent, au VI[e] siècle, en quelques monuments syriens ou palestiniens en même temps qu'à Constantinople, nous en conclurons que la conception hellénistique et byzantine a très

1. *Choricii Gaz. orat.*, éd. Boissonade, p. 91. Schmidt, *Blagovješčenie*, p. 25, la classe, en hésitant, parmi les vierges debout; à tort, croyons-nous, puisqu'elle file encore en se retournant.
2. Mésaritès, 22 : Heisenberg, *Apostelkirche*, p. 45.
3. Millet, *B.C.H.*, t. XVIII, 1894, p. 478.
4. *In Mat. Homil.*, 4.5.

rapidement pénétré dans les milieux orientaux. Mais elle n'a point éliminé complètement le type populaire; car l'ivoire de Milan[1], les diptyques de Paris et d'Etchmiadzin furent visiblement sculptés plus tard.

Marie passe à droite ou plutôt l'ange à gauche, lorsque, dans la composition des thèmes évangéliques, en particulier des miracles, la marche de profil se substitue à la pose de face. La figure principale avance vers la droite, dans le sens de l'écriture grecque et latine : ainsi se marque la continuité de l'action, dans une peinture qui veut représenter le détail du récit[2]. L'école cappadocienne hésita longtemps à suivre l'exemple. Les fresques archaïques[3] montrent Marie debout, mais encore à gauche. Ailleurs, aux VIIIe et IXe siècles, même au XIe, quelques monuments demeurent conformes à l'ancienne pratique, et, par ce trait, laissent voir leur affinité avec la Cappadoce ou les milieux syriens. Nous mentionnerons un ivoire lombard de Bologne[4], un émail de Chémokmédi[5], les miniatures marginales du psautier Chludov[6] et du Pantocrator. 61[7], enfin, du tétraévangile de Vienne[8] (fig. 34).

A part ces exceptions, la Vierge prend place toujours à droite, tantôt debout, tantôt assise, suivant les époques et les régions.

Dès le VIe siècle, la Vierge debout constitue un motif commun à Byzance et à l'Orient. Mais, par le geste, les deux traditions se distinguent.

Tantôt, la Vierge discute ou repousse. Elle s'y prend de deux manières. Dans les monuments syriens[9] (fig. 9), et les fresques

1. Gori, *Thesaurus*, t. III, pl. XXXI.

2 Schmidt, *Blagovješčenie*, p. 21, propose une autre explication, qui nous paraît moins satisfaisante.

3. Chapelle près de Qaterdji-Djami; Saint-Théodore, près d'Urgub; Balleq-Klissé (Soghanle); chapelle près de Toqale ; nef de Toqale: phot. Jerphanion.

4. Graeven, II. 6.

5. Kondakov, *Pam. Gruzii*, p. 133, fig. 70.

6. Kondakov, *Drevnosti*, 1878, pl. I. 3.

7. Fol. 55 : H. Ét. C 86.

8. Cod. Vindob. 154, fol. 138 v.

9. Evangile de Rabula: Garrucci 130, 1; Venturi, H. Ét. C 1387. — Paris. syr. 33, fol. 3 v. — Camée de sardoine, au Cabinet des Médailles, Xe siècle : Schlumberger, *Nic. Phocas*, p. 101. — Onyx du British Museum : Dalton, *Catalogue*, n° 104, pl. III, IXe siècle. — Ménologe de Moscou, n° 183, XIe siècle : *Copies photographiées*, II, pl. 27; éd. Trenev, pl II, X. 51.

archaïques de Cappadoce (fig. 8), elle a le geste large et franc, elle tend ou lève le bras vers l'ange[1].

Ailleurs, le bras revient devant la poitrine, la main se retourne, montrant la paume. Cette variante est fort ancienne : il suffirait de citer, au VIIIe siècle, l'ivoire lombard de Bologne; au IXe, le psautier Chludov et le Pantocrator. 61. Mais, en Cappadoce, elle appartient à un groupe un peu plus avancé, du Xe ou du XIe siècle [2]. Ce geste plus réservé caractérise l'iconographie propre de Byzance, au XIe siècle. Il répond bien à la pensée de Chrysostome : « Elle n'admit pas cette parole. »



FIG. 8. — Chapelle de l'Annonciation, à Gueurémé, en Cappadoce.

Tantôt, la Vierge se soumet : la main, posée sur la poitrine, montre le revers. Dans l'évangile d'Etchmiadzin et les fresques coptes d'El-Hadra [3], on la voit près du menton ; sur l'ampoule de Monza et partout ailleurs, un peu plus bas. Ce modèle n'est pas fréquent dans les manuscrits byzantins ; il s'y trouve déformé, les doigts tantôt se ployant en un geste discret d'allocution, tantôt serrant le manteau. En revanche, il fit fortune en Occident et parmi les primitifs italiens.

Ainsi l'art byzantin, aux IXe-XIe siècles, affectionne la Vierge debout à droite, la main devant la poitrine, retournée en signe de refus.

Or, au XIIe siècle, nous observons un fait nouveau. La Vierge filant reprend sa place. On la voit debout, dès le milieu du XIe siècle, à Sainte-Sophie de Kiev et, en 1072, dans une miniature du Mont-Cassin[4]; assise, dans le psautier de 1066 (fig. 13). Au XIIe siècle, un manuscrit très significatif a mis en relief le type de Marie filant assise.

1. D'ordinaire, le droit; parfois, en Cappadoce, le gauche, qui se trouve naturellement le plus près de l'ange : chapelle près de Qaterdji-Djami, Balleq-Klissé. — Chapelle de l'Annonciation, à Gueurémé : phot. Jerphanion.

2. Chapelle de la Vierge, Saint-Jean-Baptiste et Saint-Georges, chapelle près de Qaterdji-Djami, Souvech, Hemsbey-Klissé : phot. Jerphanion. — Évangéliaire de 1057, provenant de Mélitène (Etchmiadzin 362 G, fol. 6) : Macler, *Rapport*, p. 41.

3. Strzygowski, *Oriens Christianus*, t. I, 1901, p. 358.

4. Bertaux, *Art Italie mérid.*, p. 202, fig. 87.



Fig. 9. — Tétraévangile de la Bibl. Nat. (Paris. syr. 33).
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).



Fig. 10. — Tétraévangile de la Bibliothèque Nationale (Copte 13).
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).

On connaît les Homélies de Jacques. Le texte suit le récit apocryphe. D'abord, près du puits, une voix mystérieuse salue Marie. Elle rentre tremblante, le cœur palpitant, les joues pâles, et se remet à l'ouvrage. Ce n'est plus la Vierge forte, qui examine et discute ; mais la jeune fille modeste, élevée dans une pauvre maison, retirée du commerce des hommes, étrangère à leurs flatteries [1]. Une conception plus humaine se fait jour.

Ensuite, le sermon distingue les divers moments de l'entretien : à chacun correspond une miniature. Dans le Paris. gr. 1208, en marge, au haut de la page, un titre spécial les distingue : « Vision de la Mère de Dieu, puisant », fol. 159 v ; « Salutation », fol. 160 v ; « Démonstration de la véracité des évangiles », fol. 165 v ; « Doute de la Vierge, se demandant comment elle engendrera le Seigneur », etc. : huit images en tout [2]. Or, le peintre n'a point conçu l'image d'après le texte. Il n'a dessiné, en fait, que deux compositions, la « Vision » près du puits et la « Salutation », en répétant la seconde indéfiniment, sans la moindre variante, sauf à la fin (fol. 177v), lorsque le sermonnaire montre l'ange retournant au ciel [3]. Si nous supprimons les répétitions, nous aurons une illustration précise du récit apocryphe, qui comprend deux scènes : 1° près du puits, Marie, surprise, entend le salut de l'ange invisible (on le figure volant) ; 2° dans la maison, assise et filant, elle le voit se présenter debout (ἔστη) (fig. 12).

Cette double image provient du passé. On sait que l'Annonciation près de la source était représentée aux ve-vi^e^ siècles [4]. La Vierge filant des Homélies reproduit aussi un prototype de ce temps. Ces vieux modèles ont survécu dans les milieux orientaux jusqu'au xiie siècle. Prenons l'un d'eux, d'après la pyxide de Minden [5] : la Vierge, assise à gauche, de profil, lève d'une main la quenouille, tandis que la droite, plus bas, tient le fil qui pend [6]. Or, au xiie siècle, le Copte 13 (fig. 10) reproduit ces attitudes presque trait pour trait, et, vers le même temps,

1. Ch. 8, 12 : Migne, t. 127, col. 639, 643.
2. Vatican. gr. 1162 : Stornajolo, *Miniature*, pl. 49-57.
3. Ch. 21, Migne, t. 127, col. 656.
4. Cf. Schmidt, *Blagovješčenie*, p. 4 sq.
5. Garrucci 437.4. Voy. W. Vöge, *Elfenbeinwerke*, p. 5, pl. 3, n° 6.
6. Tel était probablement le sarcophage de Ravenne : Garrucci 344.3 ; cf. Pokrovskij, p. 8 ; commencement ou milieu du v° siècle. D'après Strzygowski, la main gauche était levée.

en Italie, la porte de Pise [1], le candélabre de la cathédrale de Gaète [2] montrent Marie debout, à la même place, avec le même geste. Ce type, semble-t-il, demeura étranger à Byzance. Or, la Vierge filant, dans les Homélies, peut revendiquer une ascendance analogue. A Sainte-Marie-Majeure [3], Marie est assise presque de face, un peu tournée vers la droite, où se tient l'ange, et ploie, parallèlement, les deux bras devant elle. Que l'ange passe à gauche, que Marie, sans bouger le corps, tourne simplement la tête vers lui, et notre type sera constitué : un très fin chancel de Safara [4] (fig. 11), en Géorgie, reproduit ce lointain original. Choricius, sans doute, l'observait à Gaza, lorsqu'il nous dépeint la Vierge filant et se retournant.

Les iconographes byzantins du XIe et du XIIe siècle, ne suivent pas exactement le modèle de Sainte-Marie-Majeure et de Safara ; ils cherchent un effet plus net. Ils ne dessinent plus les deux bras parallèles. L'un des deux est levé, parfois le droit, dans le psautier de 1066 (fig. 13) et le psautier Barberini [5] ; le plus souvent le gauche, dans les Homélies de Jacques et la plupart des autres monuments. Parfois, on retire la laine, et la Vierge reste les bras libres, gesticulant [6].

Par quelle voie cette vieille image a-t-elle atteint les ateliers de Constantinople ? Si l'on tient à leur attribuer la fine sculpture de Safara, un autre monument nous montrera que la variante des Homélies avait cours déjà, plusieurs siècles auparavant, dans les milieux mésopotamiens. On peut, en effet, la deviner dans le grossier épannelage de l'encensoir de Midiat [7]. L'Orient a donc conservé ce vieux motif. Mais les rudes artisans de l'Euphrate n'avaient point qualité pour le transmettre à l'élégante Byzance. Les couvents grecs de Palestine ou de Cappadoce ont fourni le modèle du psautier, qu'un moine de Césarée copia, en 1066, au Stoudion. Ce manuscrit contient des traits hellénistiques aussi précis, aussi clairs que le Copte 13. Il est souvent plus près de Ravenne que le psautier Chlu-

1. Rohault de Fleury, *Évang.*, pl. V. 3.
2. Venturi, t. III, p. 648.
3. Rohault de Fleury, *Évang.*, pl. II.
4. *Kavkaz*, t. IV, pl. XXXVI ; phot. Barčevskij 1729
5. Près du ps. 71.6 : Lond. Add. 19352, fol. 91 v ; Barberin. gr. 372, fol. 114 v. Mentionnons aussi la stéatite Barberini et une icone russe : Lichačev, pl. CXL. 248.
6. Mégaspiléon, Laur. VI 23.
7. Pétridès, *Échos d'Orient*, t. VII, 1904, p. 149.



Fig. 11. — Chancel de Safara, en Géorgie.
Phot. Barčevskij).



Fig. 12. — Homélies de Jacques (Paris. 1208).
(Schlumberger-Hachette, II. Ét. B 363).



Fig. 13. — Psautier de Londres.
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).

dov, ou celui du Pantocrator. On concevra que la Vierge filant, assise, fut reproduite, de copie en copie, dans la région même où Choricius l'avait observée.

Voilà donc un fait notable : au XIIe siècle, à Constantinople, dans l'entourage des Comnènes, le récit apocryphe inspire les sermonnaires et les iconographes ; il fait revivre un ancien motif syrien et palestinien, que Byzance avait négligé jusque-là.

On observera que, vers le même temps, la légende palestinienne agit aussi sur l'iconographie de l'Occident. Mais d'une autre source découle une autre image. C'est alors, en effet, qu'un peu partout on voit apparaître un livre entre les mains de Marie. Or, Pokrovskij [1] a justement rappelé les passages du pseudo-Matthieu, qui mettent en lumière la piété de la jeune Vierge, toujours absorbée par la prière ou la méditation. « On n'en trouvait aucune qui fut... plus instruite qu'elle, dans la sagesse et la loi de Dieu... plus habile à chanter les cantiques de David » (ch. VI). On sait avec quel charme, les primitifs italiens, depuis Cavallini, à Santa-Maria-in-Trastevere, ont développé ce trait heureux. Au XVe siècle, les mystères, qui ont souvent inspiré les artistes, donnent un tour aimable à la vieille légende palestinienne. Marie lit, médite :

> Je voudrais lire mon psautier,
> Psaume après autre, tout entier [2].

Ainsi, au moment même où Byzance et l'Occident se séparent, on constate qu'une même tendance les pousse dans des voies différentes. Ils rajeunissent leurs formules, d'après la légende apocryphe. Mais ils ont chacun leur apocryphe.

Venons aux XIVe-XVIe siècles.

La Vierge du XIe siècle, debout, la main devant la poitrine, montrant la paume, ne se voit plus que par exception, comme une survivance du passé. Deux autres types dominent : 1° La Vierge, assise et se retournant, cessera de filer. Le geste change, l'attitude demeure. 2° La Vierge, debout ou assise, discute, franchement tournée vers l'ange ; la main tendue se détache de la silhouette, comme autrefois en Syrie et en Cappadoce ; mais, à peu de distance, tout près du visage, en sortant à peine du manteau, qui enveloppe le bras. La tête s'incline.

1. Pokrovskij, p. 30.
2. Mâle, II, p. 60.

Voyons les faits :

1° Transformations de la Vierge filant. On les observera à Mistra et dans la Macédoine occidentale, aux XIV[e] et XV[e] siècles (Verria, Saint-Athanase de Castoria, Grad dans le lac de

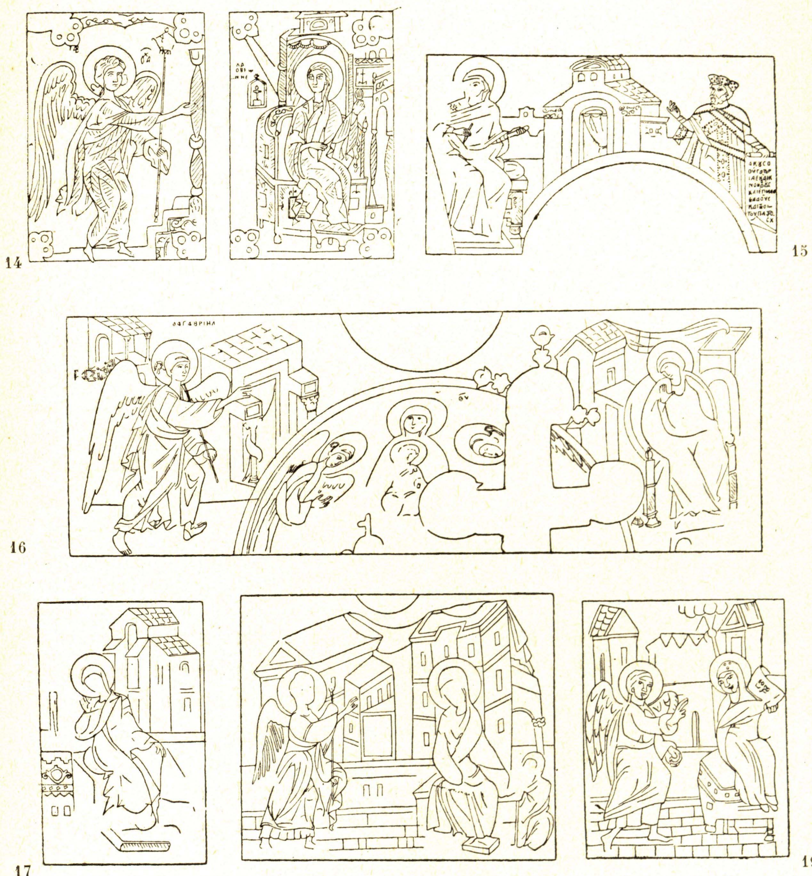


FIG. 14.— Porte d'Alexandrova. - 15. Dionysiou. — 16. Verria. — 17. Grad. 18. Sainte-Sophie de Trébizonde. — 19. Petropol. georg. 298.

Prespa); en Russie, au XIV[e] (Novgorod, Collection Uvarov) et au XVII[e] ; dans l'Arménie orientale, au XV[e], et la miniature géorgienne, au XVII[e] ; enfin, au Mont-Athos, vers le milieu du XVI[e]. Classons les monuments.

a) Type du XII[e] siècle, la Vierge file : Paris. 54, fol. 176 (fig. 20);



Fig. 20. — Tétraévangile de la Bibliothèque Nationale (Paris. gr. 54).
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).

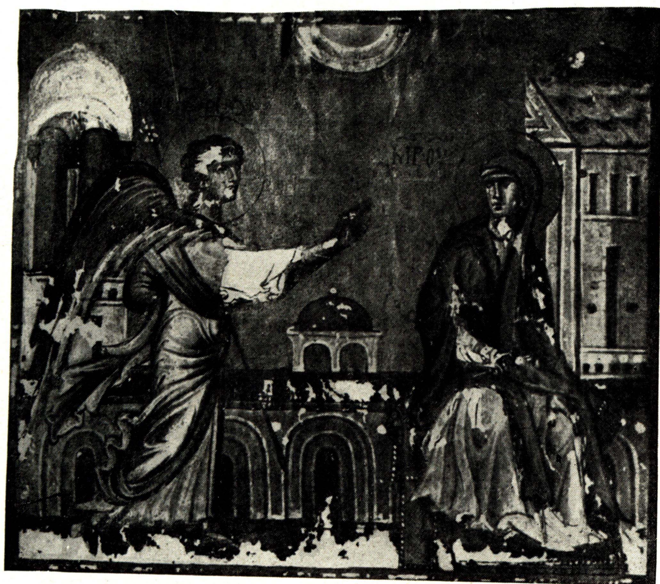


Fig. 21. — Tétraévangile de Berlin (Berol. qu. 66).
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).

porte d'Alexandrova, 1337 (fig. 14); évangile écrit au monastère de Maghart (Arménie orientale), en 1427 [1] ; tétraévangile de 1656-1657, à Saint-Jacques-des-Arméniens [2] ; Dionysiou, pilier de l'abside [3] (fig. 15).

b) La Vierge a cessé de filer; la main gauche est abaissée sur les genoux, enveloppée par un pli du manteau, la droite tient encore le fuseau : Berol. qu. 66, fol. 165 (fig. 21); Métropole de Mistra [4], début du XIVe siècle.

c) Elle lève la droite, montrant la paume, comme elle faisait autrefois, étant debout : Verria, Haghios-Christos [5], 1315 (fig. 16) ; Volotovo, fin du XIVe siècle [6] ; icone en métal de la Collection Uvarov [7] ; Sainte-Sophie de Trébizonde, chapelle dans le clocher, début du XVe siècle [8] (fig. 18); icones russes [9] ; portes d'iconostases [10].

A Grad (Prespa), Marie se retourne plus vivement. La main droite, sortant du manteau, avance vers l'ange : exquise silhouette pleine de distinction [11] (fig. 17).

d) La main droite fait le même geste qu'à Mistra ; la gauche, levée, montre la paume : Saint-Théodore-Stratilate, à Novgorod [12] ; ou bien elle tient un rouleau déployé : Petropol. georg. 298, fol. 105 (fig. 19).

Partout, la Vierge assise se retourne vers l'ange, la tête droite ou légèrement inclinée. Ce mouvement demeure invariable, depuis Choricius de Gaza. Parfois son siège est pourvu d'un large dossier circulaire [13], forme d'ailleurs commune en ce temps.

2° La Vierge gesticule, tournée vers l'ange.

A. — Marie debout. — L'ancien art byzantin ne nous a

1. Alichan, *Sisakan*, planche près de la p. 522.
2. Phot. Baumstark.
3. H. Ét. C 280.
4. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 65.3.
5. H. Ét. C 711.
6. Maculevič, *Mon. de l'art ancien russe*, IV, p. 15, fig. 19.
7. *Katalog Uvarova*, otd. IX, nos 152-153, p. 75, fig. 52.
8. H. Ét. B 218.
9. Lichačev, pl. CV. 184, CXXI. 214. — Pinacothèque du Vatican : Muñoz, *Art byz. Grottaferrata*, fig. 34.
10. Lichačev, pl. CXLIII. 255 ; Suslov. *Mon. de l'art ancien russe*, I, pl. 6 et 8.
11. Miljukov, *Izv. russk. Inst.*, t. IV, 1899, pl. 17 : image indistincte. Nous l'avons dessinée d'après notre croquis et la photographie de l'Institut russe.
12. Okunev, pl. II.
13. Paris. 54, Métropole, chapelle de Saint-Jean à Mistra et Pantanassa, Verria, porte d'Alexandrova.

laissé que deux exemples de ce type. Au temps de Basile Ier, dans le Paris. gr. 510[1], le geste accentué trahit l'imitation des



Fig. 22. — Triptyque de Trieste. — 23. Museo Civico, à Pise.

vieux modèles syriens : le manteau serre le bras contre la poitrine, laissant à peine sortir la main tendue en avant. Ainsi drapée, Marie prend un air de statue antique. Un siècle plus



Fig. 24. — Icone de Saint-Eustathe. — 25. Évangile de Sion.

tard, sous Nicéphore Phocas, le peintre de Toqale (dans le transept) reproduit le même type (fig. 26) jusque dans ses moin-

1. Omont, pl. XX.



Fig. 26. — Transept de Toqale, en Cappadoce.
(Phot. Jerphanion).

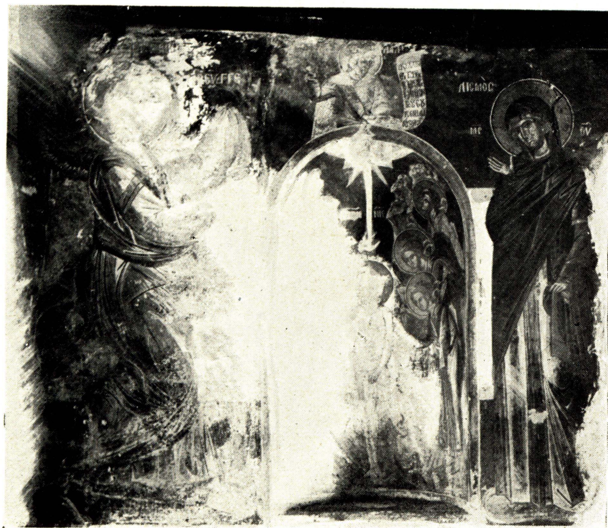


Fig. 27. — Fresque de Saint-Paul, au Mont-Athos.
(H. Ét. B 95).

dres détails, mais en dessinant une silhouette plus massive, avec un modelé plus schématique, plus éloigné de l'antique. A Tchaouch-In, réplique contemporaine de Toqale, le bras soulève encore le manteau : transition manifeste entre l'ancien geste syrien, si fréquent en Cappadoce, et celui du Paris. 510 [1].

Passons aux XIIIe-XIVe siècles et décrivons les monuments.

a) Groupe occidental : Pise, Museo Civico [2] (fig. 23), tableau attribué à l'époque de Cimabue : la main gauche, pendante, ne semble pas tenir la laine. — Triptyque de Trieste [3] (fig. 22), milieu du XIVe siècle. Ces deux tableaux relèvent de l'influence byzantine. Psautier de Donaueschengen, fol. 43 v, XIVe siècle : au milieu d'un cycle évangélique, de caractère oriental, Haseloff a observé une réplique du Paris. 510 [4].

b) Groupe slave : Psautier serbe de Munich [5]. — Psautier russe de 1397 [6]. — Kalinić, sur les piliers du sanctuaire. — Évangile de Sij [7]. — Monastère de Svjažsk (1558) [8]. — Rédaction russe et serbe de l'Hymne Acathiste [9] (fig. 31-32).

c) Groupe grec : mosaïque de l'Opera del Duomo, à Florence (fig. 1). — Petropol. 118, fol. 21. — Mont-Athos : icone de Vatopédi, XIVe-XVe siècles [10] ; cadre de l'icone en mosaïque du Crucifiement à Vatopédi (fig. 2) ; fresques de Saint-Paul [11], attribuées à l'année 1423 (fig. 27), du catholicon de Lavra, 1535 ; porte d'iconostase, dans la chapelle de la Trinité, à Lavra, XVe-XVIe siècles ; porte de bronze du catholicon de Vatopédi [12] ; icone de Saint-Eustathe (fig. 24) ; manuel de Denys. — Homophorion de Grottaferrata, daté de 1618 [13]. — Manches brodées au Sinaï, XVIe siècle [14].

d) Géorgie : icones de Chémokmédi [15], vers 1422 ; de Gé-

1. Phot. Jerphanion ; cf. Jerphanion, *Rev. arch.*, 1912, II, p. 236 sq.
2. Phot. Gargiolli, d'où Venturi, t. V, p. 57.
3. H. Ét. C 660 ; phot. Alinari 21149.
4. Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, p. 91.
5. Strzygowski, *Serb. Psalter*, pl. XLIX. 118 (ode de Marie, Lc 1. 46) ; pl. LII. 125 (deuxième oikos de l'Hymne Acathiste) ; pl. LIX. 148 (prière).
6. *Korrekt. listy*, fol. 96 v, ps. 71. 16 : la pluie descend sur la toison.
7. Pokrovskij, p. 13, fig. 25.
8. Ajnalov, *Drevnosti*, t. XXI, 1906, pl. II.3.
9. Voyez plus loin, p. 82.
10. Kondakov, *Pam. Afon.*, p. 191, fig. 73 (phot. 99), et d'après mes notes.
11. H. Ét. B 94-95.
12. H. Ét. C 165 ; Kondakov, *Pam. Afon.*, pl. XXXVIII.
13. Phot. Moscioni 6874 ; Gargiolli E 1269.
14. Johann Georg Herzog zu Sachsen, *Zeits. f. christliche Kunst*, t. XXIX, 1911, p. 299, fig. 1.
15. Phot. Ermakov 126 ; Kondakov, *Pam. Gruzii*, p. 112, fig. 54.

lat, XVIIe siècle [1]. — Évangile du Trésor de Sion, n° 910, fol. 201 [2] (fig. 25).

e) École crétoise moderne : Berlin, Kaiser-Friedrich Museum, n° 1056. Emmanuel Zané, qui a signé cette icone, sans doute entre 1660 et 1686 [3], a remanié le vieux modèle selon le goût italien. La main gauche, baissée, tient un livre au lieu de la laine, souvenir de Duccio. Dieu le Père se montre dans les nues ; du haut d'une loggia, un prophète annonce le mystère [4].

Cette simple énumération nous démontre qu'au XIVe siècle le motif se répand de tous côtés, en Occident, chez les Slaves, les Grecs et les Géorgiens. Les ateliers grecs d'Italie l'ont traité en même temps que ceux d'Orient, avec les mêmes particularités [5], mais sans leur servir d'exemple. On observera même que les primitifs ont préféré l'ancien type byzantin : ainsi, sur un paliotto de soie, du début du XIVe siècle, conservé au Museo Civico de Pise [6], Marie lève la main devant la poitrine, montrant la paume. Le livre est ouvert près d'elle, sur un pupitre. Vers le même temps, Duccio met ce livre ouvert, au lieu de la laine, dans la main gauche pendante [7], ainsi qu'un sculpteur copte du XIVe siècle [8]. L'Italie a donc reçu, n'a point fourni. C'est bien la rédaction de Toqale qui se reflète dans la fresque de Saint-Paul : même allure, mêmes plis, même mouvement de la main gauche, même flexion légère du genou. D'autres exemplaires, en particulier l'évangile de Sion et l'icone de Saint-Eustathe, rappellent de façon

1. *Op. l.*, p. 35, fig. 18.
2. Phot. Ermakov 17596.
3. Cf. Cervellini, *Nuovo Archivio Veneto*, Nouv. sér., t. XII, extrait, p. 7.
4. *Die Gemælde Galerie d. k. Friedrich Museum*, t. I, p. 4.
5. Le fuseau pend de la main droite, au bout d'un long fil, qui passe entre le pouce et l'index : triptyque de Trieste, icone de Saint-Eustathe, évangile de Sij, Monastère de Svjažsk.
6. Salle I, n° 8. Venturi, t. V, p. 1057, conteste la date de 1325, inscrite aux pieds de la Vierge et du Christ (fig. 809). Le paliotto se trouve dessiné dans Rohault de Fleury, *La Messe*, t. VI, pl. DXI, et de Farcy, *La broderie du XIe siècle jusqu'à nos jours*, Paris, 1890, pl. 40 I, n° 6.
7. Triptyque de l'Accademia, n° 35 ; Londres, triptyque de la Collection royale : De Nicola, *Mostra di Duccio*, phot. n° 8, p. 40. A Londres, National Gallery (Venturi, t. V, p. 568, fig. 461), la main droite présente le revers. Marie, voilée de blanc, a un mouvement plus libre que sur le triptyque. Un antiphonaire de la Libreria Piccolomini (Dôme de Sienne), sous la cote E, fol. 240 v, comprend le même type, mais plus archaïque et traité suivant la technique byzantine, avec de vives oppositions dans le modelé des étoffes.
8. Dalton, *Catalogue*, pl. XXXIV, n° 986 : panneau de bois provenant de l'église nommée Al Mu 'Allaka, au Caire.

plus précise la miniature du 510. La filiation est manifeste. Les intermédiaires nous échappent, mais on les devine. Ainsi, avant le Magnificat, dans un même cadre, le psautier du Pantocrator, n° 49[1], vers la fin du XIe siècle, et celui de Munich, trois cents ans plus tard, enferment chacun une double image : là, nous voyons l'Annonciation byzantine du XIe siècle, puis Marie assise avec un livre ; ici, celle du XIVe, puis la Visitation. Or, les iconographes byzantins du XIVe siècle n'avaient point coutume de grouper l'Annonciation et la Visitation dans une frise continue. Cette pratique de l'ancien art chrétien s'est conservée longtemps en Cappadoce, par exemple sous Nicéphore Phocas, à Tchaouch-In, ou bien, en 1057, dans le tétraévangile de Mélitène, et plus tard, en Géorgie, sur le triptyque d'Atskhour, à une époque où Byzance l'avait résolument abandonnée. Si donc, sur ce point, le psautier serbe imite les frises cappadociennes, il leur aura emprunté aussi le motif particulier de Toqale : simple indice, il est vrai, mais indice suggestif[2].

B. — Marie assise. — Péribleptos[3], Dochiariou[4] (fig. 29), croix sculptée de 1607 à Iviron[5]. Ces trois figures sont à peu près identiques. L'art russe nous offre quelques répliques de ce type : icone du Musée Alexandre III, n° 734 ; Blagovješčenskij Sobor, sur le Kremlin[6], podlinnik de Sij[7], Collection Lichačev[8], Jaroslavl[9].

D'où provient l'exemple? Serait-ce de l'Athos? A Vatopédi[10], dans les mosaïques du narthex, Marie est assise; la main, devant la poitrine, sortant à peine du manteau, présente la paume[11]. Or, vers le milieu du XVIe siècle, les peintres de Koutloumous et de Saint-Nicolas, à Lavra, paraissent copier ce vieux modèle. Celui

1. Millet, *B. C. H.*, t. XVIII, 1894, pl. XV, cf. p. 456.
2. Près du ps. 71.6, le psautier de Londres et le psautier Barberini figurent l'Annonciation, selon une autre formule que celui de 1397 : dans ce cas, le type du XIVe siècle s'est substitué simplement à celui du modèle.
3. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 116. 1,3.
4. H. Ét. C 269.
5. Phot. Kondakov, Athos, 122.
6. Suslov, *Mon. de l'art ancien russe*, I, p. 13, pl. 7.
7. Pokrovskij, *Sijskij... podlinnik*, p. 5, pl. III.
8. Lichačev, pl. CCXCV. 547.
9. Pokrovskij, p. 18, fig. 27.
10. H. Ét. C 170, d'où Schlumberger, *Épopée*, II, p. 140-141 ; Kondakov, *Pam. Afon.*, p. 103-104, fig. 48-49.
11. On observe le même geste dans les fresques de Sainte-Marie-in-Cosmedin : phot. Gargiolli B 229 ; sur le triptyque d'Antchi : Kondakov, *Pam. Gruzii*, p. 169, fig. 78 ; et quelques sceaux : Lichačev, *Ist. značenie*, p. 138.

de Dochiariou, leur contemporain, n'aurait-il point changé le geste d'après le type de Lavra? En ce cas,nous devrions mettre Péribleptos au XVIe siècle. Mais il serait décevant de limiter au Mont-Athos notre champ de vision, de chercher un lien entre les images que nous voyons se succéder dans les églises. Les peintres de l'Athos n'inventent pas, ils empruntent. A Dochiariou, comme à Lavra, comme à Dionysiou, ils ont repris un type ancien.

A vrai dire, le précurseur nous échappe. Mais nous le retrouverons par analogie. Les iconographes ont l'habitude de combiner un même geste avec des attitudes différentes, pour varier leurs effets. A Marie assise, ils prêteront les gestes de Marie debout. Par exemple, au VIe siècle, à Parenzo [1], ou bien au VIIIe, dans l'oratoire de Jean VII [2], et, semble-t-il, dans les fresques de Sainte-



FIG. 28. — Sant' Urbano. — 29. Dochiariou.

Marie-Antique [3], Marie assise porte la main à son cou, montrant le revers, exactement comme elle fait, étant debout, dans l'évangéliaire d'Etchmiadzin. Un autre parallélisme va nous conduire à notre type. Nous connaissons, dans l'évangile de Rabula et en Cappadoce, la main saillante, ouverte, étendue vers l'ange. Marie assise la lève pareillement, non loin du menton, sur le coffret d'argent du Sancta Sanctorum, renfermant la croix d'émail [4], et, plus tard, à Sant'Urbano [5] (fig. 28). Ces monuments se

1. H. Ét. C 609-610 ; Diehl, *Justinien*, p. 278 ; Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, p. 478, fig. 368.
2. Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, pl. LXVII.
3. *Op. l.*, p. 304, pl. XII et XIX.
4. Lauer, *Mon. Piot*, t. XV, pl. VII.
5. Rohault de Fleury, *Évang.*, pl. VIII. 2; phot. Moscioni 6645.

rattachent à la tradition syrienne. La même tradition pourrait aussi revendiquer un anneau du British Museum, du xe siècle [1], et d'autres images orientales [2]. Ce vieux type ressemble en tout point à celui de Péribleptos et de Dochiariou. Qu'y manque-t-il? Un simple détail : le bras dans le manteau. Puisque Marie, debout, se drape ainsi dans le Paris. 510 et à Toqale, nous admettrons que les mêmes iconographes ont prêté cette élégance à Marie assise.

Ainsi, aux xive-xvie siècles, l'iconographie byzantine et slave suit une double tendance. Au type du xiie, Marie filant, elle substitue Marie discutant. Elle revient donc à la conception byzantine. Mais elle ne reprend pas le type byzantin du xie siècle. Elle semble utiliser et interpréter des formes plus anciennes, sorties des vieux modèles syriens et palestiniens.

Ici encore, les artistes suivent les sermonnaires. Germain II, au xiiie siècle [3], explique la résistance de la Vierge, comme André de Crète ou Jean le Géomètre : par là, elle montrait sa prudence. Isidore de Salonique va plus loin et se fait de la Vierge une idée plus haute encore. Il commente l'évangéliste (Lc 1. 29), non sans quelque paradoxe : « La Vierge, ayant compris le mystère, exulta de joie pieusement. Elle ne craignit pas, elle ne fut pas troublée, car elle était fort perspicace... Les mots : *ayant vu, elle fut troublée*, veulent dire que, ayant vu et compris la grandeur de Dieu et l'inanité des hommes, elle sentit son cœur battre de joie [4]. » Il ajoute : « L'étonnement respectueux, l'approbation grave de la Vierge, sa joie mêlée de respect, Gabriel l'appelle de la crainte. » Nous voilà bien loin des apocryphes et des Homélies de Jacques. La conception de la Mère de Dieu s'est singulièrement élevée. « L'ange lui dit : Tu n'es ni un homme, ni un ange, mais une autre nature élevée, à laquelle, après la nature divine, on ne peut rien comparer... Le Créateur a jugé que ta beauté n'est pas indigne de lui ; ton éclat n'a pas échappé à celui qui voit tout. La splendeur de ta pureté a paru au Créateur digne de sa visite. »

L'Hymne Acathiste. — Le problème qui nous occupe, Orient, Byzance ou Italie, vient de recevoir une solution plausible.

1. Dalton, *Catalogue*, n° 121, pl. IV.
2. Évangile du Trésor de Sion, n° 32, fol. 37 v : phot. Ermakov 16753, avec inscriptions grecques. — Étoffe russe de 1524 : Lichačev, *Ist. značenie*, p. 157. — Podlinnik Stroganov.
3. Migne, t. 140, col. 725, ch. 43.
4. Migne, t. 139, col. 89, ch. 14.

HYMNE ACATHISTE

	OIKOS I	OIKOS II	OIKOS III
Moscou, Syn. 429. *Copies photographiées*, pl. II ; Lichačev, pl. CCCLVI. 701-702 ; décrit par Strzygowski, *Serb. Psalter*, p. 129).	Marie, assise, file.	Marie, assise, gesticule, la main droite levée près de la tête et tendue vers l'ange	Marie, assise, lève les deux bras.
Réfectoire de Lavra. (*H. Ét.* C 200-201 ; Kondakov, *Pam. Afon.*, pl. VI, peu distinct).	Marie, assise, file.	Marie, debout, les deux bras levés.	Marie, debout, la main devant elle, montrant la paume.
Manuel de Denys. (Didron, p. 293 ; Papadopoulos, p. 147. Cf. *Katalog Uvarova*, otd. IV-VI, p. 114).	Marie, assise, file.	Marie, debout, étonnée, résiste.	Marie, debout, porte sa main droite devant sa poitrine et se soumet.
Icone de Saint-Eustathe. (Kondakov, phot. 134 ; *Pam. Afon.*, p. 97, fig. 46).	Ann. au puits : Marie debout avec deux servantes ; l'ange vole.	Type iconographique : le fil de laine passe sur la main droite.	Marie, debout, tend les deux mains et porte un voile blanc sur la tête.
Vatopédi, narthex. (Kondakov, phot. 55).	Ann. au puits : même type.	Marie, debout, tend les deux mains.	Marie, debout, s'éloigne en retournant la tête.
Saint-Pétersbourg, Académie Spirituelle. (Pokrovskij, p. 16).	Ann. au puits : même type.	Marie, debout, a un mouvement de recul.	Marie, debout, incline la tête.
Monastère de Marko et Mateica. (D'après mes notes).	Type iconographique.	Marie, assise, tournée vers l'ange, lève la droite, tient un rouleau dans la gauche.	Ann. au puits : l'ange vole.
Psautier de Munich. (Strzygowski, *Serb. Psalter*, pl. LII. 124, 125, 126).	Marie, assise, tournée vers l'ange, lève la droite, tient les outils.	Type iconographique.	Ann. au puits : Marie debout, avec deux servantes, l'ange debout.

NOTA. — Le « type iconographique » est celui où Marie, debout, avance la main droite sur le côté, près du visage, le bras enveloppé par le manteau. Voyez, plus haut, p. 77.

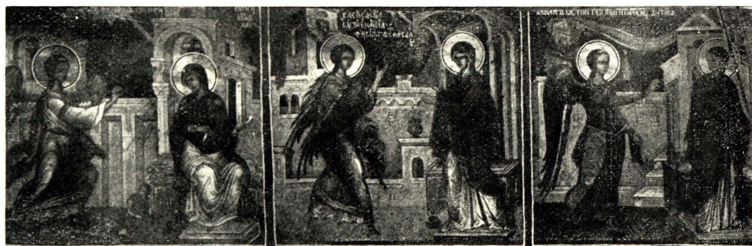


Fig. 30. — Réfectoire de Lavra, au Mont-Athos.
(H. Ét. C 200).



Fig. 31. — Icone de Saint-Eustathe, au Mont-Athos.
(Phot. Kondakov, Athos, 134).



Fig. 32. — Monastère de Marko, près d'Uskub.
Phot. Millet).

Les formes nouvelles, propres au XIVe siècle, se rencontrent bien en Italie. Mais l'Italie ne les a point transmises aux Byzantins et aux Slaves. Toutefois, nous n'avons pas épuisé la matière. Nous pénètrerons plus avant, en examinant l'Annonciation dans un cycle particulier, celui de l'Hymne Acathiste.

Le sujet est figuré trois fois au début. Les trois images forment une suite : de l'une à l'autre, l'action progresse. Mais le choix diffère, suivant que nous envisageons les monuments byzantins ou les monuments slaves. Le tableau ci-joint fera ressortir les divergences. Pour illustrer l'oikos I, les Slaves ont retenu le premier moment du récit apocryphe : Marie au puits (fig. 31) ; les Byzantins, le second : Marie assise, filant (fig. 30). Dans la suite, la rédaction byzantine et la rédaction russe, à part quelques interversions, concordent à peu près [1]. Lorsque les peintres serbes placent la scène du puits au troisième rang (fig. 32), ils commettent une confusion manifeste, en particulier dans le psautier de Munich, où l'ange, près du puits, avance, debout sur le sol.

Conclura-t-on que la rédaction slave vient de Syrie ? Le récit apocryphe tient une grande place dans la littérature russe. Le protévangile fut traduit en slavon ; les récits des pèlerins, les ménées lectionnaires, les recueils de sermons ont familiarisé les iconographes russes avec l'Annonciation au puits [2]. On admettra donc qu'ils ont introduit cette variante dans la rédaction byzantine de l'Hymne Acathiste. Mais cette rédaction elle-même ne vient-elle pas d'Orient ?

Si le plus ancien exemple, l'Acathiste de Moscou appartient bien au XIIe siècle, il fut illustré sous la même influence que les Homélies de Jacques. Regardons de près les trois images. Nous y voyons Marie partout assise. D'abord, elle file, les deux bras baissés, en faisant le même geste qu'à Sainte-Marie-Majeure et à Safara : variante ancienne, logiquement antérieure à celle des Homélies. Puis, tournée vers l'ange et retenant la laine dans la main gauche, elle gesticule vivement avec la droite, à la manière syrienne, un peu plus franchement qu'à Sant'Urbano. Enfin, elle lève les deux bras, comme si elle priait. Les deux premiers motifs appartiennent à l'iconographie orientale. Celui-ci, en revanche, est familier à l'Occident, que Marie

1. Comparez aussi Lichačev, pl. CCLXXVIII. 516, XVIIe siècle, avec l'Acathiste de Moscou.

2. Pokrovskij, p. 28.

soit debout, enveloppée dans le maphorion [1], ou plus librement costumée [2], ou bien qu'elle soit assise [3].

Conclurons-nous que l'Occident l'a fourni pour illustrer l'Hymne Acathiste? Non, car il ne l'a point inventé. Une fois encore, sinon la Cappadoce, au moins l'est de l'Anatolie nous aide à découvrir le commun modèle oriental. En effet, Marie, devant Gabriel, prend l'attitude de l'orante, soit debout, dans quelques œuvres de l'orfèvrerie géorgienne [4], qui rappellent le type syrien de la chapelle de l'Annonciation, à Gueurémé (fig. 8), soit assise, dans le psautier de Londres, fol. 56 v (ps. 44, 11), et le psautier Barberini, fol. 74 v, répliques byzantines d'un prototype oriental [5] (fig. 33). Ainsi, les trois motifs viennent d'Orient en ligne directe.



Fig. 33. -- Psautier de Londres.

Qu'on nous permette d'insister sur ce point, et l'on verra qu'en recherchant la signification de ce geste on rencontre la même difficulté, on aboutit aux mêmes conclusions.

1. Évangéliaire d'Aix-la-Chapelle : Beissel, pl. XX. — Munich, cim. 58 : Leidinger, *Miniaturen*, I. 17. — Codex Egberti : Kraus, pl. IX ; un voile blanc sur la tête, comme dans l'icone de Saint-Eustathe. — Paris. lat. 17325 : Rohault de Fleury, *Évang.*, pl. VII. 4 — Psautiers de Breslau et de Vienne : Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, p. 89. — L. Dorez, *Manuscrits à peintures de la Bibliothèque de Lord Leicester*, pl. VII, p. 12.

2. Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. XVI. 50 ; CIX. 318. — Rohault de Fleury, *Évang.*, pl. VI. 2. — W. Vöge, *Elfenbeinwerke*, pl. 18, n° 53.

3. Diptyque de la Bodléienne (Didron, *Annales arch.*, t. XX, p. 118 ; Haseloff, *Jahrb. d. k. pr. Kunstsamml.*, t. XXIV, 1903, p. 59, fig. 7) et de Munich. — Tablette du British Museum : Graeven, I. 31. Ces trois monuments sont cités par Schmidt, *Blagovješčenie*, p. 38.

4. Kondakov, *Pam. Gruzii*, p. 28, fig. 12 : Gélat ; p. 89, fig. 40 : triptyque de Khopi, fin du xɪɪ[e] siècle ; p. 116, fig. 56 : Chémokmédi.

5. On comparera aussi aux miniatures byzantines du Mégaspiléon et de la Laurentienne (voyez plus haut, p. 72, note 6) la reliure d'un évangéliaire latin du xɪ[e] siècle, provenant de Santa Maria in Via Lata et conservé au Musée chrétien du Vatican : Marie, de face, lève les deux bras, comme si elle filait.

Les deux premières images répondent exactement au texte de l'hymne :

1° « L'ange descendu du ciel... fut saisi d'étonnement et se tint debout, s'écriant... » Il trouve la Vierge filant et accomplit son message.

2° « La Sainte, se voyant pure, dit à Gabriel hardiment... » Marie discute.

Faut-il poursuivre la comparaison jusqu'au troisième oikos? Marie, « voulant connaître l'inconnu », interroge avec plus de véhémence : aurait-elle abandonné la laine, pour gesticuler des deux bras ? Malgré certaines apparences [1], on a peine à le croire. En effet, Denys de Fourna montre, en troisième lieu, la Vierge acceptant la volonté de Dieu, la main posée sur sa poitrine. Les deux bras levés expriment le même sentiment. Dans le quatrième tableau, au moment où l'ange répond : « La Puissance du Très-Haut te couvrira de son ombre », ce geste d'oraison indique qu'elle accepte la parole du messager [2]. Marie orante figure la « conception sans semence » [3].

Tel est le sens des images occidentales. Elles s'inspirent d'un récit apocryphe, révision du pseudo-Matthieu, épurée, dégagée des détails légendaires, texte familier à l'Occident, puisqu'il a passé dans le corps de la Légende dorée [4]. Marie, effrayée par la vision, demande une explication. L'ange répond que la Puissance du Très-Haut la mettra à l'abri des ardeurs du désir: « Tunc Maria, manibus expansis et oculis ad coelum levatis, dixit : Ecce ancilla Domini, etc. » Les mains étendues forment le geste antique de la prière. Le pseudo-Bonaventure fait prier Marie les mains jointes et voit poindre des larmes de joie dans ses yeux levés au ciel [5]. Sur le vieux texte apocryphe, il s'est contenté de greffer un trait, qui exprime la piété et la sensibilité du XIIIe siècle italien.

Les sermonnaires byzantins ont conçu la même pensée que l'apocryphe latin. Vers le milieu du XIVe siècle, Grégoire Palamas imagine un long dialogue : l'ange explique comment la

1. Lichačev, pl. CCLVIII. 516. Comparez avec la pl. CCXCVI. 551.

2. Elle est debout, de profil, dans le manuscrit de Moscou; assise, de face, dans le psautier serbe.

3. Schmidt, *Blagovješčenie*, p. 35.

4. *De Nativitate Mariae*, c. 9, Tischendorf, p. 112 ; cf. Michel, p. XXI.

5. « Con le mani juncte e con li occhii lacrymosi per allegrezza et elevati al cielo » (Gabelentz, *Kirchliche Kunst*, p. 96).

Puissance du Très-Haut la couvrira de son ombre : « Que fait la Vierge ? De nouveau, elle a recours à Dieu ; par la prière, elle tend son esprit vers lui, en disant à l'archange.. : Voici la servante du Seigneur ; qu'il soit fait selon ta parole. Et l'ange s'éloigna d'elle, laissant dans son sein le Créateur de l'Univers, associé au corps [1]. » Ici, l'oraison se trouve bien liée à la conception sans semence.

On le voit, même dans le domaine de la pensée, la question se pose : Orient ou Italie ? Grégoire aurait-il reçu des Latins une telle conception ? Avant lui, sur le sol de Sicile, Théophane Kérameus reproduit mot pour mot un autre passage de l'apocryphe latin [2]. Nous savons déjà qu'un de ses successeurs, Isidore, se rencontre de façon singulière avec le pseudo-Bonaventure, en décrivant la joie de Marie. Dans une cité, telle que Salonique, où Barlaam avait popularisé la théologie latine, de tels emprunts ne seraient pas surprenants. Ainsi, l'Italie mystique aurait pénétré, par la voie des sermonnaires, dans la conscience intime des faiseurs d'icones. Mais nous ne pouvons affirmer que Grégoire n'ait pas puisé à une source orientale. En tout cas, l'influence de l'Italie n'a pu altérer le sentiment de gravité et de réserve si profond à Byzance. Les iconographes indiquent la prière par le geste antique : Nicolas Zafuri, un des rares qui osèrent montrer Marie à genoux, les bras croisés, n'avait plus rien de grec, que le nom [3]. Aussi nous garderons-nous de cette hypothèse trop séduisante ; et, puisque les iconographes géorgiens ont représenté Marie écoutant Gabriel avec le geste de l'orante, nous préfèrerions reconnaître, dans l'Hymne Acathiste, un cycle de la vieille iconographie orientale, où l'Annonciation comprenait trois actes : salutation, doute, soumission.

L'ange. — L'attitude de l'ange nous conduit au même problème et nous suggère la même hypothèse. Sur ce point, le XIVe siècle n'a guère innové. Déjà, au XIIe, dans les Homélies de Jacques, en face de Marie filant, Gabriel avance à grands pas : il court. Le texte même explique cette vive allure, qui apparaît alors, dans les milieux byzantins, comme une nouveauté [4]. Mais on admettra sans peine que les miniaturistes

1. Migne, t. 151, col. 176.
2. Migne, t. 132, col. 937 : « non point incrédule, mais curieuse d'apprendre. »
3. Lichačev, pl. LXXX. 140. Sur ce développement, voy. Mâle, II, p. 18.
4. Millet, *B. C. H.*, t. XVIII, 1894, p. 474, 479.

des Comnènes ne l'ont pas inventée. Les artistes carolingiens les avaient prévenus. Bertaux, observant, parmi les fresques de Saint-Laurent aux sources du Volturne [1], l'allure rapide des deux jambes ployées, en faisait honneur à l'art du Nord. Aujourd'hui, il voudra bien nous suivre vers les sources, en Orient. L'ange court, sur l'ivoire syrien de la Collection Stroganov et, plus d'un siècle avant les Homélies de Jacques, dans l'église de Toqale et la chapelle de Sainte-Barbe à Gueurémé. Le Vindob. 154, qui touche de près aux monuments syriens ou cappadociens, contient une réplique exacte des fresques de Saint-Laurent (fig. 34). L'art byzantin du XIIe siècle a donc emprunté l'ange courant à la même tradition que la Vierge filant.

Le XIVe siècle aime les contrastes. Il figure parfois l'ange arrêté, par exemple dans le psautier serbe, vieux motif que nous relevons à Sainte-Marie-Antique et dans quelques monuments orientaux, tel que l'évangéliaire d'Etchmiadzin. Ou bien il le revêt du costume impérial, chlamyde ou loros, trait spécial à l'iconographie serbe et qui reste étranger au Mont-Athos jusqu'au XVIIe siècle [2]. Ce travestissement fait songer aux anges occidentaux, habillés en enfants de chœur [3] : rencontre fortuite, évidemment. Une pensée plus haute l'a suggéré. Jacques de Kokkinobaphos [4] l'exprime en termes clairs : « Puisque l'ange annonçait la présence du Maître, puisqu'il était le précurseur de la Venue impériale, il présentait un aspect plus royal et plus merveilleux. » Le miniaturiste des Homélies a négligé cette indication. Mais les peintres serbes l'ont retrouvée dans les livres slavons. Un ancien « prologue » russe, du XVIe siècle, commence ainsi le récit de l'Annonciation : « Gabriel, un des grands princes célestes [5]... » De là son costume. Ici encore, Byzance s'est montrée plus conservatrice. Ses pré-



FIG. 34. — Tetraévangile de Vienne (Vindob. 154).

1. Bertaux, *Art Italie mérid.*, p. 102, pl. III.
2. Sauf dans Vatopedinus 735 et l'un des oikoi de l'Acathiste, à Lavra (fig. 30).
3. Mâle, II, p. 54.
4. Sermon sur l'Annonciation, Migne, t. 127, col. 646.
5. Velikich knjazej nebesnych : Pokrovskij, p. 20.

dicateurs demeurent fidèles à la conception traditionnelle : l'ange byzantin se fait humble.

Les architectures. — Derrière la Vierge, on représentait, à l'origine, la basilique édifiée, à Nazareth, sur l'emplacement de la maison de Marie, d'après Éthérée, Antonin et Arculf[1]. Le Codex Egberti[2] y joint l'autre basilique, qui enfermait la maison de Joseph : un mur avec de hautes tours entoure les deux édifices ; une inscription désigne Nazareth. A Parenzo, au VIe siècle, un portique extérieur longe la nef. D'ordinaire, la nef reste seule, sous un toit en bâtière[3]. Toutefois, quelque détail discret rappelle le portique latéral : arcatures légères[4] ou colonnes aux angles[5]. Parfois même, on ne conserve que le portique[6], ou même une simple colonne[7] ; ou bien encore, deux colonnes, avec le toit incliné au-dessus d'elles[8]. On finit même par remplacer ce toit par une coupole[9] : la basilique se trouve ainsi transformée en baldaquin[10].

Aux IXe-XIe siècles, les iconographes byzantins ont perdu le souvenir de la basilique palestinienne : ils figurent une simple maison. La basilique reparaît, au XIIe, en même temps que la Vierge filant, dans les compositions analogues à celle des Homélies. Le Paris. 75 en laisse reconnaître le bas-côté de droite et le narthex. Ailleurs (Homélies, tétraévangile de Venise), l'image se déforme plus ou moins. Aux XIVe-XVIe siècles, on imite plus franchement les vieux modèles. Le peintre de Dionysiou dessine fort clairement une basilique avec ses trois nefs ; celui de la Métropole à Mistra, le miniaturiste d'Iviron (n° 5)

1. Cf. Theodosius, éd. Pomjalovskij, *Palest. Sbornik*, t. X. 1, p. 54 ; Viaud, *Nazareth et ses deux églises*, Paris, 1910 ; Schmidt, *Blagovješčenie*, p. 7.
2. Kraus, pl. IX.
3. Codex de Rabula.
4. Transept de Toqale, Souvech.
5. Miniature syrienne d'Etchmiadzin, chapelle de la Vierge, Saint-Jean-Baptiste et Saint-Georges, chapelle de Sainte-Barbe.
6. Balleq-Klissé, chapelle près de Qaterdji-Djami. En Occident : miniature du Mont-Cassin, chandelier de Gaète, paliotto du Museo Civico à Pise, avec un rideau derrière Marie. Dans une chapelle de Gueurémé, derrière la Présentation, les mêmes arcades, grandies, supportent encore le haut de la basilique. Sur l'icone d'Antchi (Kondakov, *Pam. Gruzii*, fig. 78 ; Kondakov-Tolstoj, t. IV, p. 106, fig. 81), à quelque distance, au-dessus des arcades, sont représentés plusieurs édifices.
7. Nef de Toqale, chapelle voisine, coffret du Sancta Sanctorum.
8. Ivoire de South-Kensington.
9. Hemsbey-Klissé.
10. Fresque d'El-Hadra, porte de Pise, stéatite de Tolède.

représentent un édifice plus simple, à nef unique, mais ils font ressortir deux colonnes aux angles, comme à Etchmiadzin.

Voici un autre groupe non moins probant. Sur une icone en mosaïque, publiée par M. Bayet[1], une croix indique le caractère sacré de l'édifice; à droite de la grande nef, un toit incliné s'appuie sur une colonnade, comme à Parenzo. Le mosaïste de l'Opera del Duomo à Florence (fig. 1) figure les colonnes entre les deux nefs. Dans le Paris. 54 (fig. 20), la petite nef s'efface. Les trois compositions montrent, sur la gauche, un portique attaché à la basilique et occupant tout le fond. Or, entre l'architrave et le chapiteau, se dresse une sorte de petit pilier, comme dans certaines églises coptes[2]. Ici encore, les fonds architecturaux archaïsants font valoir les attitudes empruntées aux anciens types syriens : Vierge debout, gesticulant sur le côté, ou bien assise, filant. Si l'on cherche un trait d'union entre le vieux modèle disparu et nos images du XIVe siècle, on le trouvera encore en Cappadoce : dans une chapelle près de Qaterdji-Djami[3], un portique de même style traverse la composition, dans le fond.

Ces traits prouvent que les iconographes du XIIe et du XIVe siècles sont retournés aux sources; mais ils ne s'en sont point tenus là. Le goût des architectures décoratives a transformé l'Annonciation, comme les autres scènes. Un autre édifice prendra place derrière l'ange. Le portique qui s'étend d'un bout à l'autre du tableau, soit au devant (Berol. qu. 66, fig. 21), soit par derrière la basilique (psautier de Mélisende), entraînera d'autres motifs : baldaquin, coupole, jardin. La basilique affectera les formes les plus fantaisistes. Dans la Pantanassa de Mistra, où l'artiste disposait d'un large panneau, ces fonds se déploient avec une magnificence remarquable[4].

La servante. — Un dernier trait, fort significatif, distingue les fresques du XIVe siècle : une petite servante file, assise sur le sol, à côté de Marie. Manuel Philès y fait allusion : « Imite la servante, assise en bas[5]. » On la rencontre dès le XIIIe siècle, en feuilletant les tétraévangiles de Paris (n° 54) et d'Iviron (n° 5). Elle se retrouve, aux XIVe-XVe siècles, dans le psautier

1. *Art byzantin*, p. 151, fig. 44.
2. Gayet, *L'art copte*, p. 163-164.
3. Phot. Jerphanion.
4. Cf. Millet, *B. C. H.*, t. XVIII, 1894, p. 467.
5. Éd. Miller, t. I, p. 4 ; Esc. III.

serbe et les églises de Trébizonde (fig. 18); au XVIe, au Mont-Athos[1]. Le Protévangile de Jacques ne mentionne pas de fileuse, à côté de Marie. Qui donc l'a imaginée ?

En Occident, la « servante » assise apparaît à peu près en même temps qu'à Byzance : vers la fin du XIIe siècle, dans les peintures de Zillis[2] ; au XIIIe, sur la porte de Bénévent ou la chaire de Barga[3]. Mais, plus anciennement déjà, les ivoires carolingiens nous montrent une ou deux jeunes filles debout, soulevant un rideau derrière Marie[4].

Sans doute, la παιδίσκη qui, en Cappadoce et ailleurs[5], accompagne Élisabeth sur le seuil de sa porte, au moment de la Visitation, aura passé dans la scène voisine, derrière Marie, élevée ainsi au rang des matrones. L'Orient opéra cette transposition. Il suffirait de comparer une fresque de Cappadoce avec un objet qui provient sans doute de l'Anatolie : le coffret de la croix d'émail du Sancta Sanctorum[6]. En Cappadoce[7], derrière Élisabeth, la servante, sous une arcade isolée, lève la main droite, qui ne touche plus au rideau, tandis que la gauche porte une cruche ; sur le coffret, l'attitude est la même, mais l'arcade se trouve réduite à une colonne, simplification que nous observons aussi dans la nef de Toqale, où la main tient encore le rideau. Servante et colonne forment un motif typique, qui se répète trois fois, sans grand changement, dans les trois scènes consécutives : Annonciation, Visitation, Adoration des Mages, passant ainsi de l'une à l'autre. En d'autres monuments, la servante tenant le rideau aura suivi la même voie. Et, sans doute, déjà en Cappadoce, celle qui tient la cruche est-elle revenue de Marie à Élisabeth. La cruche rappelle en effet que Marie se rendait au puits, comme une matrone de qualité, avec ses filles, au moment où l'ange se fit entendre. Dans le psautier de Munich, elles sont deux : l'une puise. Sur le coffret, celle-ci tient encore en main l'ustensile symbolique,

1. Millet, *B. C. H.*, t. XVIII, 1894, p. 472.
2. Canton des Grisons : Rahn, *Mitt. Antiq. Ges.*, t. XVII, 1892.
3. Venturi, t. III, p. 687, 912.
4. Nous ne pouvons discuter ici la brillante hypothèse de Schmidt, *Blagovješčenie*, p. 37 sq., expliquant la présence des jeunes filles par le thème de la « Conception sans semence ».
5. Parenzo, Sainte-Sophie de Kiev, ivoire de Salerne, porte de Bénévent.
6. Lauer, *Mon. Piot*, t. XV, 1907, pl. VII.
7. Chapelle près de Qaterdji-Djami: phot. Jerphanion.

lorsque ensuite elle assiste sa maîtresse, en présence de Gabriel, d'Élisabeth ou des mages [1].

Ainsi, l'Orient pourrait revendiquer la jeune fille au rideau des ivoires carolingiens. Mais ce motif, l'Occident l'a fait sien, et pour cause. Le pseudo-Matthieu raconte en effet que cinq jeunes filles demeuraient avec Marie, dans la maison de Joseph, occupées aussi à filer. Au retour du charpentier, elles la justifièrent : « Toujours, elle est restée avec nous en prière. Chaque jour, un ange du Seigneur s'entretenait avec elle. [2] » On conçut donc aisément que l'une d'entre elles, ou même deux, eussent assisté à l'entrevue. Pour suivre exactement le texte, on devait la montrer en train de filer, aux pieds de Marie. Le pseudo-Matthieu appartenant à l'Occident, on lui attribuera aussi le motif. Mais une telle conclusion laissera des doutes. Nous connaissons mal encore les richesses iconographiques de l'Orient. Au vi^e siècle, sur l'encolpion d'Adana, une matrone voilée, témoin discret de la conception sans semence, s'agenouille dans un coin, comme la divinité topique, dans les angles du fronton, sur les temples grecs. Ne serait-elle point l'aïeule de la servante filant ?

Le pot de fleur et la fontaine. — En revanche, l'Occident a prêté sans aucun doute le pot de fleurs, posé près de Marie, à la Pantanassa de Mistra, à Saint-Théodore-Stratilate de Novgorod, et plus tard au Mont-Athos. Le motif est ancien en Occident [3]. Il rappelle une image gracieuse de saint Bernard : « o inviolabile castitatis lilium [4] ». Les Byzantins lisaient aussi, dans les litanies de l'Hymne Acathiste : Χαῖρε τὸ ἄνθος τῆς ἀφθαρσίας ; mais leurs peintres s'en seraient-ils souvenus sans cet exemple ? En tout cas, une fois avertis, ils ont su puiser dans leur propre fond : à la Pantanassa, les deux perdrix buvant à une fontaine rappellent le vieux décor des manuscrits, et ce symbole évoque une idée toute byzantine. Dans une autre église de Mistra [5], cette idée revêt une forme plus claire : entre l'ange et Marie, on voit une fontaine au milieu d'un bas-

1. Voy. W. Vöge, *Elfenbeinwerke*, pl. 19, n° 64.
2. Ch. VIII. 5; X. 1. L'évangéliaire d'Otton III (cim. 58, Leidinger, *Miniaturen*, I. 17) représente cette scène naïve.
3. Candélabre de Gaète. — Michelbeuerner Breviar, à Munich : Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. LXXXIV. 284.
4. Gabelentz, *Kirchliche Kunst*, p. 28.
5. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 107.2.

sin, où des hommes puisent à pleines mains. C'est la « Fontaine de vie » (Ζωοδόχος Πηγή). A cette image répondait une fête, qui fut introduite dans l'Office byzantin, au XIVe siècle, par Nicéphore Calliste Xanthopoulos [1]. Elle se trouve tout naturellement liée à l'Annonciation : « Le Maître du ciel... est tombé goutte à goutte, comme la pluie, dans ton sein, ô fiancée de Dieu, te montrant une source d'où tout bien découle [2]... » Ailleurs, on la nomme « source d'immortalité, versant le Christ, l'eau qui nous désaltère [3]. » Aussi le mélode s'écrie-t-il : « Pasteurs et foule, accourons et puisons l'eau salutaire. » C'est ce que montre l'image. Puisque nous avons mis en parallèle l'Occident et Byzance, la Ζωοδόχος Πηγή nous rappellera cette singulière « Fontaine de vie » du XVe siècle français, ces fidèles qui se baignent dans le sang du Christ, au pied de la Croix ; et peut-être, à côté de cet âpre symbolisme, sentirons-nous le charme de cet aimable tableau de genre, qui évoque dans nos souvenirs la poésie grave des chants d'église.

1. Nilles, *Kalendarium*, t. II, p. 325 : le vendredi τῆς διακαινησίμου.
2. Penticostarion, Athènes, p. 16 B ; Venise, p. 15 B.
3. *Op. l.*, Athènes, p. 18 A ; Venise, p. 17 A.

CHAPITRE II

La Nativité

Mistra et le Mont-Athos. — Nous bornerons notre étude aux questions que soulèvent les compositions de Mistra. La Nativité s'y rencontre quatre fois. On distinguera deux groupes. D'une part, la Métropole et le Brontochion [1]. La Vierge et le bain sont presque identiques dans ces deux églises ; les mages d'abord arrivent à cheval, puis adorent. Mais le Brontochion est plus riche, car, parmi les épisodes traditionnels, on a introduit les éléments d'un thème étranger, d'une image symbolique, qui traduit un stichère chanté le jour de Noël. D'autre part, la Péribleptos et la Pantanassa [2] représentent, l'une, un type iconographique, l'autre, une variante plus libre du même type.

Nous examinerons d'abord la Péribleptos. Nous la mettrons dans son milieu : Athos, icones crétoises. Là, nous retrouverons en effet un détail pittoresque, qui donne à notre composition comme une saveur d'antique : le jeune berger couronné de feuillage, charmant ses moutons au son du flageolet.

Au Mont-Athos, deux variantes se succèdent au cours du XVIe siècle.

1° Saint-Paul (fig. 37), 1423 (?) [3]; catholicon de Lavra, 1535; Dionysiou (fig. 36), 1548 [4]. A Lavra, la composition de Saint-Paul se retrouve au complet. Au premier plan, de petits buissons rappellent la Péribleptos ; une chèvre mange les pousses d'un arbuste. Plus haut, à droite de la crèche, le berger musicien, assis de profil, souffle dans une sorte de corne, et quatre

1. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 95.
2. *Op. l.*, pl. 118, 139.
3. H. Ét. C 311.
4. H. Ét. C 280.

moutons tendent le cou. Un compagnon écoute l'ange, debout, dans la même posture qu'à Saint-Paul. Tous deux, légers avec leur courte tunique, s'abritent sous un chapeau à larges bords. A Dionysiou, la composition s'est enrichie. En haut, à droite du rayon, quelques anges s'inclinent. Le musicien porte une couronne de feuillage ; sa corne s'amincit et s'allonge, semblable à un flageolet tordu. Les moutons, plus nombreux, forment un groupe plus libre : le chien court en levant la tête. Devant Joseph, toujours méditant, se tiennent deux bergers.

A ces fresques, nous rattacherons deux icones. L'une, appartenant à la Collection Lichačev [1], exécutée d'une main assez libre, un peu rude (χεὶρ Μάρκου) : le musicien, coiffé d'un chapeau, joue de la cornemuse ; deux bergers écoutent l'ange, deux autres s'approchent de Joseph. La seconde, dans l'iconostase de San Giorgio dei Greci, à Venise [2], ressemble de très près à la fresque de Saint-Paul, mais comprend en plus le musicien, assis de profil, tête nue.



Fig. 35. — Fresque dans l'église de la Transfiguration, aux Météores.

A Lavra, on a effacé le bain, sans ôter pourtant la jeune fille, qui tient l'aiguière dans ses bras nus, en faisant le même geste qu'à Saint-Paul. Sur sa tunique rouge, brodée d'or, un manteau bleu s'enroule, comme une écharpe, et découvre largement le flanc droit. A Dionysiou, tout a disparu. Les peintres de Saint-Paul et des deux icones ont représenté la jeune fille sans le manteau ; mais, sauf ce détail, il est clair qu'ils reproduisent le même motif.

1. Lichačev, pl. LXII. 102.
2. XVIIe siècle : phot. Alinari 20751.



Fig. 36. — Fresque de Dionysiou, au Mont-Athos.
(H. Ét. C 280).



Fig. 37. — Fresque de Saint-Paul, au Mont-Athos.
(H. Ét. C 311).

Une autre différence, plus grave, sépare les deux groupes. La Vierge se tient partout à gauche de la crèche, mais le mouvement du corps et surtout la direction de la couche relèvent de deux types distincts.

A première vue, la Péribleptos ressemble de très près à tous ces monuments. Pourtant, si nous entrons dans le détail, nous apercevrons une réelle opposition, soit dans l'ordonnance, puisque Joseph et le bain se trouvent intervertis, soit dans le dessin : forme et découpure de la montagne, attitude de la Vierge, du berger qui écoute l'ange, geste et mouvement des mages, autant de motifs traités différemment.



Fig. 38. — Fresque de Dochiariou, au Mont-Athos.

2° Dochiariou, 1568[1]; Lavra, chapelle de Saint-Nicolas, 1660. L'iconographie a fait un pas décisif : Marie s'agenouille auprès de la crèche, devant la grotte, sur un tapis. Ce motif nouveau pénètre plus tôt dans des compositions semblables à celles de Lavra et de Dionysiou, soit au Mont-Athos même, à Stavronikita (1546), soit aux Météores (fig. 35), dans l'église de la Transfiguration (1552)[2]. Après deux siècles, le modèle italien reçoit enfin droit de cité. Il est douteux en effet que les icones Lichačev[3] et Sterbini[4] aient précédé de beaucoup ces fresques et puissent remonter, comme on l'a cru, au xve siècle. Mais, depuis le milieu du xvie, les peintres de l'Athos représentent volontiers cette atti-

1. H. Ét. C 269.
2. Phot. Messbildanstalt 1371. 6.
3. Lichačev, pl. LXXX. 141.
4. Muñoz, *Art byz. Grottaferrata*, p. 40, fig. 18.

tude[1]. Au XVIIIe, Denys de Fourna, sans omettre le flûtiste, posera Joseph aussi à genoux et supprimera le bain[2].

A Dochiariou (fig. 38) et Saint-Nicolas, ce trait se greffe sur le type ancien. D'autres pourtant viennent encore en modifier le caractère. Les uns sont particuliers à ces deux églises : sur un grand arc de cercle, au milieu du ciel, on lit les paroles du chœur céleste, « Gloire à Dieu dans les hauteurs », ce qui rappelle une vieille fresque copte[3] ; à Dochiariou, la sage-femme tient l'enfant non pas sur ses genoux, mais au-dessus du bassin : autre trait archaïsant[4]. Les autres sont communs au Mont-Athos et à Mistra. Prenons-les à Dochiariou. Dans le haut, les anges apparaissent entre trois pointes de montagnes ; la grotte se découpe capricieusement. Deux bergers écoutent l'ange ; l'un porte une fourrure ; l'autre, jeune, en courte tunique, se renverse en s'appuyant sur son bâton. A Saint-Nicolas, ces traits s'accusent plus vivement. Comme à Mistra, l'âne montre sa croupe à travers une déchirure du rocher. Un seul berger écoute l'ange, mais il se penche plus vivement. Près du musicien, un autre adolescent donne à manger à ses moutons, geste charmant que nous connaissons à la Pantanassa. L'allure des mages à cheval, les anges qui volent, en fléchissant les genoux, comme s'ils se prosternaient[5], autant de traits de ressemblance. Enfin, ainsi qu'au Brontochion, on voit les mages arriver, adorer et s'éloigner.

De ces comparaisons, une conclusion se dégage : de Lavra à Dionysiou, de 1535 à 1548, la composition se développe. A Dionysiou, le musicien couronné annonce la Péribleptos. Aux Météores, il prend exactement la même pose. Mais la Péribleptos ressemble plutôt au second groupe athonite, à Dochiariou (1568) et surtout à Saint-Nicolas de Lavra (1560). On observera pourtant que nous avons rapproché seulement des détails. Les traits fondamentaux, — attitude de Marie, position

1. Iviron (catholicon et Portaïtissa), Caracallou, Pantocrator, chapelle de la Sainte-Zone à Vatopédi.

2. Éd. Papadopoulos, p. 86. Les peintres de Galatista ont exécuté ce dernier modèle dans le catholicon de Chilandari, en 1803, dans la chapelle du Prodrome à Iviron, en 1815 : d'après Pokrovskij, p. 62, et mes notes.

3. El-Hadra, voy. Strzygowski, *Oriens Christianus*, t. I, p. 359.

4. Le bain est effacé à Saint-Nicolas.

5. A gauche, trois regardent l'étoile ; à droite, deux regardent l'étoile, un autre, la grotte ; un quatrième s'élance vers le sol, où le berger entend sa voix.

respective de Joseph et du bain, — demeurent distincts. Les deux compositions, Péribleptos et Saint-Nicolas de Lavra, peuvent appartenir au même temps, mais non à la même lignée.

Nous découvrirons à la Péribleptos une parenté plus proche dans deux icones : icone de Saint-Eustathe, au Mont-Athos (fig. 39)[1], icone Lichačev, n° 103[2]. On y voit les sages-femmes et Joseph à la même place et dans les mêmes postures qu'à Mistra. Marie a la même attitude, la même silhouette allongée. Un simple détail distingue les icones : l'accouchée ne dort pas, elle regarde le bain ; sa main droite, au lieu de soutenir la tête, se pose devant la poitrine ; si elle tenait la tête droite, nous reverrions le type de Saint-Paul, de l'icone Lichačev,



Fig. 39. — Icone de Saint-Eustathe, au Mont-Athos.

n° 102, et de San Giorgio dei Greci. En outre, le groupe des mages appartient au pur type athonite. Or, chacune de ces deux icones représente une étape du chemin suivi par l'iconographie de l'Athos, au XVIe siècle. L'une, bien que réduite par nécessité, pour tenir en peu d'espace [3], laisse deviner un prototype encore simple : par exemple, dans le haut, à gauche, les anges se dressent derrière une crête rocheuse, comme à Saint-Paul ou à Dionysiou. L'autre, au contraire, à côté du musicien

1. Kondakov, *Pam. Afon.*, p. 138, fig. 55 (phot. 133).
2. Lichačev, pl. LXIII. 103.
3. Le musicien est omis, ainsi qu'à Saint-Paul.

couronné, présente les traits distinctifs de Dochiariou et de Saint-Paul, à savoir les trois pointes, la croupe de l'âne, les anges volant, la sage-femme avançant l'enfant vers le bassin et, surtout, le chant des anges inscrit dans le demi-cercle. Elle appartient donc au moins au troisième quart du XVIe siècle, à l'époque où la manière italienne commence à pénétrer franchement dans les thèmes traditionnels. Tout le prouve : le modelé fondu du bœuf et de l'âne, surtout les petits paysages habilement dessinés dans le lointain, à côté des rochers en escalier.

Une fois de plus, nous serons conduits à placer la Péribleptos entre Dionysiou, où la couronne remplace le chapeau, et Saint-Nicolas de Lavra, c'est-à-dire entre 1548 et 1560. Faut-il accepter une telle conclusion? Nous ne le croyons pas. L'art du Mont-Athos, au XVIe siècle, ne progresse point en vertu de sa force propre. Il ne se transforme qu'en empruntant. La Péribleptos ressemble à Saint-Nicolas et à Dochiariou, simplement parce qu'à ce moment une réplique, bien postérieure à nos fresques, aura pénétré dans la sainte Montagne, en aura vivifié la tradition archaïque. Le peintre de Saint-Nicolas l'apporta, sans doute, de Béotie. Nous n'hésiterons pas à attribuer au XIVe ou au début du XVe siècle la composition de la Péribleptos, d'abord, parce qu'elle paraît identique à celle de Sainte-Sophie, si l'on en juge par le fragment qui reste [1]; ensuite, parce que le peintre de la Pantanassa, vers 1430, l'a copiée, dans le haut, en retournant simplement le poncis pour dessiner la Vierge. Dans le bas, il a utilisé le modèle auquel, après plus d'un siècle, le peintre de Saint-Nicolas emprunta le berger offrant un rameau à sa chèvre, celui de Dochiariou, la sage-femme tenant l'enfant au-dessus du bassin. Doutera-t-on de l'emprunt? Que l'on observe simplement un tableau bolonais



FIG. 40. — Tableau bolonais des Offices, à Florence.

1. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 133, 5.

du XIVe siècle[1] (fig. 40), on y retrouvera non seulement le berger renversé sur son bâton[2], mais encore un trait particulier à Saint-Nicolas : Joseph assis sur un bât. On sait que les primitifs bolonais suivent les modèles byzantins : ils y ont vu le bât.

Nous devrons donc examiner la composition de Mistra en elle-même, comme une œuvre indépendante et peut-être plus proche des origines que les fresques de l'Athos. Nous aurons à distinguer deux thèmes, qui s'y trouvent réunis par artifice : 1° la Nativité même, caractérisée surtout par l'attitude de Marie ; 2° l'Annonce aux bergers. L'arrivée des mages à cheval sera étudiée avec la composition du Brontochion.

I. — La Nativité : attitude de Marie

Signification de l'attitude : les types. — Nos analyses ont mis deux types en présence : Athos et Péribleptos. A chacun d'eux, se rattachent quelques icones. Ils diffèrent essentiellement par la situation respective de Joseph et du bain. D'autre part, l'attitude de Marie permet de distinguer, dans chaque groupe, deux variantes :

I { 1. Lavra, Dionysiou.
  { 2. Icone Lichačev 102, San Giorgio dei Greci, Saint-Paul.

II { 1. Péribleptos.
   { 2. Icone de Saint-Eustathe, Lichačev 103.

En examinant ces deux traits distinctifs : attitude de Marie, place de Joseph, on aboutit à une conclusion fort instructive : la Péribleptos représente un ancien type cappadocien et byzantin, qui s'est développé de lui-même en Orient. Les trois autres variantes ont subi le contact des primitifs italiens.

Nous retracerons rapidement l'histoire du type. Pour classer des images si nombreuses, nous observerons l'attitude de la Vierge. A l'origine, elle s'asseyait en face de Joseph, montrant par là qu'elle venait d'enfanter sans douleur : « Elle-même, nous dit Chrysostome, posa l'enfant dans la crèche, puis, le prit sur ses genoux. » Mais, dès le VIe siècle, on la place

1. Offices, n° 260.
2. Il se rencontre, dans le baptistère de Parme, près du musicien : phot. Gargiolli C 6531 (fig. 71).

dans l'attitude des accouchées, pour rappeler que Jésus a réellement revêtu notre humanité. Grimouard de Saint-Laurent, en proposant cette explication, a comme deviné le commentaire de Mésaritès sur la mosaïque des Saints-Apôtres : « Elle laisse voir le visage d'une femme qui vient de souffrir, bien qu'elle ait évité les douleurs, afin que l'incarnation ne puisse être suspectée [1]. » Il est clair que les iconographes n'ont pas toujours compris cette nuance subtile. Ils ont oublié l'enfantement sans souffrance. Un podlinnik russe du XVIIIe siècle [2], voulant revenir à cette conception, recommande de figurer la Vierge assise et de supprimer le bain. « Les autres manuels, ajoute-t-il, disent que la Vierge est étendue dans la grotte, comme une femme profane venant d'accoucher ; Salomé lave le Christ, une jeune fille verse l'eau dans le bassin. Ils suivent, sur ce point, la vieille iconographie, qui connaissait peu la sainte Écriture ; et maintenant encore, les iconographes grossiers figurent ainsi la Nativité. Mais la Vierge enfanta sans douleur, sans le secours d'une sage-femme ; elle fut à la fois accouchée et accoucheuse... Aucune main impure ne put toucher le Seigneur. »

Les iconographes byzantins ont beaucoup varié les attitudes. Ils y ont réussi souvent, sans grand effort, par un procédé très simple : en retournant le poncis. La Vierge, par rapport à la crèche, passera donc de droite à gauche. C'est ainsi que l'on transforma l'Annonciation, au VIe siècle. Dans la Nativité, on en usa toujours plus librement. Toutefois, ce thème aussi, avec le temps, subit un changement complet.

En nous tenant au geste même, nous distinguerons deux manières :

1° Marie, étendue sur le dos et presque dressée sur son séant, regarde en face d'elle ; ses deux bras reposent le long du corps, sur le genou ou tout près.

2° Marie se tourne sur le côté, vers le spectateur, appuyant sa tête sur un bras, tandis que l'autre vient en avant, prenant la poitrine en écharpe [3].

Marie, regardant devant elle, la tête droite, conserve, dans une large mesure, la fermeté de la Vierge qui a enfanté sans souffrance. Marie, tournée sur le côté, laisse voir plus de lassi-

1. Heisenberg, *Apostelkirche*, p. 47.
2. Pokrovskij, p. 64-65.
3. Souvent Marie, soutenant sa tête d'une main, laisse reposer l'autre le long du corps : c'est une forme de transition, que nous négligerons.

tude. Même alors, les iconographes sauront observer les nuances, ménager les transitions. A Gaza, par exemple, l'attitude trahissait la fatigue. « Mais le visage n'a point changé ; elle n'a point pâli.., étant exempte des douleurs naturelles [1]. » D'autres modèleront, comme aux Saints-Apôtres, « le visage d'une femme qui vient de souffrir. »

Ces deux formules sont communes à l'Orient, à Byzance et à l'Occident. Toutefois, autant que l'on en peut juger, en attendant une monographie approfondie, il semble que la première, — Marie regardant devant elle, — domine en Occident, en particulier dans les miniatures allemandes et les monuments d'Italie. Au contraire, la seconde, — Marie tournée sur le côté, — est plus commune en Cappadoce et à Byzance. Elle pénètre dans l'Italie du Sud, avec la tradition monastique issue de la Palestine et de la Cappadoce. Elle ne se répand pas au loin.

Marie couchée sur le côté : le type cappadocien et ses transformations. — Nous l'étudierons la première et, d'abord, en Cappadoce. On sait que la Cappadoce reproduit les anciens modèles syriens. On ne sera pas surpris, par exemple, de retrouver, dans le transept de Toqale [2], au temps de Nicéphore Phocas, une attitude particulière à la chaire de Ravenne [3]. Or, l'iconographie syrienne a imaginé les poses les plus variées pour peindre la fatigue de Marie : tantôt l'accouchée appuie son visage sur une main, le buste restant droit [4] ; tantôt elle se tourne, en avançant l'autre bras, et s'appuie sur le coude, mais sans soutenir sa tête [5]. Les Cappadociens combinent les deux gestes : Marie se tourne et soutient sa tête.

Cette combinaison appartient bien à l'iconographie syrienne, puisqu'elle apparaît d'abord sur les encensoirs mésopota-

1. *Choricii. Gaz. orat.*, éd. Boissonade, p. 92.

2. Phot. Jerphanion.

3. Graeven, II. 62. Comparez avec une icone en stéatite du Vatican : Muñoz, *Art byz Grottaferrata*, p. 123, fig. 86 ; et l'évangéliaire de Poussay : Sauerland-Haseloff, pl. 54.3.

4. Colonne de Saint-Marc, Marie assise : Venturi, t. I, p. 234. — Ivoire du British Museum : Dalton, *Proc. Bibl. Arch.*, juin 1904, p. 209 ; *Byz. art*, fig. 126. — Ivoire Crawford : Dalton, *Byz. art*, p. 209, fig. 114, etc. — Chaire de Maximien. — A Gaza (*Choricii Gaz. orat.*, éd. Boissonade, p. 92) et dans le codex de Rabula, l'autre main se glisse sous le coude, pour affermir le bras qui maintient la tête.

5. Ampoule de Monza : Garrucci 433.7 et 433.8 ; Schmid, n° 35 ; H. Ét. C 829. — Stéatite du British Museum, autrefois publiée par Venuti : Schmid, n° 40 ; Dalton, *Catalogue*, pl. III, n° 116. — Oratoire de Jean VII : Grüneisen *Sainte-Marie-Antique*, pl. LXVII.

miens[1], à côté d'autres thèmes conformes aux types syriens du VIe siècle. On y retrouve le geste de Gaza : la main soutenant l'autre coude ; Marie se tourne à peine et regarde encore devant elle, sans incliner sa tête sur la main levée. Telle est la rédaction primitive. Puis, le motif évolue. Marie se tourne et tient sa main ployée devant le menton[2]. Plus tard, elle arrondit le bras pour y appuyer sa tête, mais sans fermer les yeux[3]. En même temps, la composition se transforme. D'abord, elle se déploie le long d'une frise. Joseph s'assied à gauche de la crèche, en face de Marie, imitant son geste méditatif[4], ou bien lui tourne le dos[5]. Le bain vient ensuite, puis l'Annonce aux bergers : ni grotte, ni montagne. Les figures se pressent, s'adaptent l'une à l'autre. Ainsi, le bain comportant deux figures, la sage-femme assise et Salomé debout, on mettra la première à gauche, près du lit, un peu au-dessous, pour garnir l'intervalle, et l'autre à droite, à l'endroit où la place est libre. Plus tard, dès le Xe siècle, à Hemsbey-Klissé, et, sous le règne de Basile II, à Sainte-Barbe, les mêmes figures, conservant leurs situations respectives, se groupent autour de la grotte, pressées et superposées dans le panneau plus étroit d'une voûte[6].

Les moines cappadociens portèrent le motif en Italie. Leurs derniers disciples reproduisent encore, au XIVe siècle, à San Biagio, le type archaïque dans une frise[7] (fig. 67). Deux siècles plus tôt, ils l'ont transmis aux peintres des rouleaux d'Exultet[8] ou bien aux orfèvres[9] ; plus tôt encore, dès le XIe siècle, à Constantinople : tantôt Marie ploie la main près

1. Trouvés l'un en Crimée (Kondakov-Tolstoj, t. IV, p. 35), l'autre à Midiat, près de Diarbékir (Pétridès, *Échos d'Orient*, t. VII, 1904, p. 149).

2. Chapelle près de Qaterdji-Djami, nef de Toqale, chapelle près de Toqale : phot. Jerphanion. Par exception, à Balleq-Klissé, la main, sous le manteau, est levée près du visage, comme sur les encensoirs.

3. Saint-Théodore près d'Urgub, Hemsbey-Klissé, Sainte-Barbe (sous Basile II) : phot. Jerphanion.

4. Chapelle près de Qaterdji-Djami.

5. Balleq-Klissé, nef de Toqale, chapelle près de Toqale.

6. Vers le milieu du XIe siècle, à Tchareqle, Qaranleq-Klissé, Marie passe à gauche de la crèche. Nous examinerons cette innovation à propos des mages.

7. Bertaux, *Art Italie mérid.*, pl. IV. 1 ; H. Ét. C 1468.

8. Sorrente : Bertaux, *Art Italie mérid.*, Iconographie comparée, tableau II.

9. Paliotto de la cathédrale, à Città di Castello : D'Agincourt, *Sculpture*, pl. XXI. 3 ; Venturi, t. II, p 657, fig. 489.



Fig. 41. — Homélies de Grégoire de Nazianze (Paris. gr. 550).
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).



Fig. 42. — Tétraévangile de la Bibliothèque Nationale (Paris. gr. 54).
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).



Fig. 43. — Homélies de Grégoire de Nazianze (Paris. gr. 543).
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).

du cou [1], tantôt elle arrondit son bras, comme à Hemsbey-Klissé [2], tantôt enfin elle applique la main sur sa joue, comme dans les encensoirs [3].

Ainsi, le type cappadocien a pris une large place dans l'iconographie byzantine du XIe et du XIIe siècle. Il est naturel qu'elle l'ait transformé, en intervertissant les motifs, jusqu'à créer un modèle nouveau.

La Cappadoce lui donnait l'exemple : dans la frise archaïque d'El-Nazar, autour de la crèche, Joseph et Marie se trouvent transposés ; le bain et l'annonce aux bergers, selon l'usage, viennent ensuite. Aux XIe-XIIe siècles, dans les monuments byzantins, d'abord Joseph passe à droite auprès de Marie [4], ou Marie à gauche, près de Joseph, en y prenant une attitude nouvelle, symétrique à l'ancienne (fig. 41-42) [5]. Puis, au XIVe siècle, dans le Paris. 543, fol. 116 v (fig. 43), la composition primitive se trouve retournée de point en point : le bain, comme Marie et Joseph. On obtient ainsi un nouveau schème, avec le même équilibre des masses et des lignes [6].

Ces transformations offraient un avantage. Joseph, en passant à droite, faisait place aux mages, qui arrivent debout, à l'opposé. Le Paris. 75 nous fera comprendre l'équilibre de cette nouvelle combinaison. Les mages, en effet, figurent dans presque tous ces monuments. Leur présence favorisait le changement. Elle ne l'a point provoqué, puisqu'ils manquent dans

1. Porte de Saint-Paul (1070) ; Paris. gr. 75, fol. 1 ; Paris. Suppl. gr. 27, fol. 172.

2. Iviron 1, fol. 242 v : H. Ét. B 60, d'où Schlumberger, *Épopée*, III, p. 777. Plus tard, dans les fresques de Vatopédi : H. Ét. C 248 ; sur une icone de la Galerie Tretjakov, à Moscou : Lichačev, *Ist. značenie*, p. 182, fig. 400 ; sur un homophorion du Mont-Athos : phot. Lampakis 3195 ; sur la stéatite d'Ochrida : Kondakov, *Makedonija*, p. 270, fig. 185.

3. Miniature russe du psautier d'Egbert : Sauerland-Haseloff, p. 43 ; voyez p. 179. — Ivoire de South-Kensington 295.67 : phot. n° 3770. — Psautier de Mélisende, Egerton 1139, fol. 2, anciennement psautier Comarmont : Schmid, n° 28, p. 19. — Ailleurs, le geste de la main gauche est moins distinct. Ivoire de Milan : Schmid, n° 38, p. 30. — Reliquaire du British Museum, provenant de Constantinople : Dalton, *Catalogue*, n° 284, pl. IV ; Venturi, t. III, p. 399.

4. Icone en bois sculpté d'Alatri : Venturi, t. III, p. 385 ; phot. Gargiolli C 3. — Paris. Suppl. 27, fol. 172. — Exultet de Capoue : Bertaux, tableau II.

5. Encolpion russe de la Collection Uvarov : *Katalog sobr. drevn. Uvarova*, otd. IX, n° 57, fig. 36. — Éditions liturgiques de Grégoire de Nazianze : Sinaït. 339 (Kondakov, H. Ét. B 166) ; Paris. 550, fol. 83. — Évangiles : Paris. 54, fol. 13 v ; Iviron 5.

6. En Occident, voy. Swarzenski, *Regensburger Buchmalerei*, n° 58.

les exemples archaïques : fresques d'El-Nazar, encolpion Uvarov, icone d'Alatri. Pourtant, elle nous expliquera peut-être pourquoi les iconographes byzantins, voulant la Vierge près des mages, finirent par adopter, après quelques tâtonnements, un type significatif, représentant l'ancien modèle cappadocien retourné. La vieille formule d'El-Nazar, appliquée à la composition byzantine, domine ainsi l'iconographie du XIIIe au XVe siècle.

Marie couchée sur le côté : les variantes du XIVe siècle. — Cette iconographie a produit deux variantes. L'une se retrouvera dans la fresque de la Péribleptos, l'autre dans les deux icones qui appartiennent au même groupe : Saint-Eustathe, Lichačev 103. Le geste de Marie fait la différence.



Fig. 44. — Porte d'Alexandrova.

1. Type de la Péribleptos. — Il représente la pure tradition cappadocienne. Nous citerons la porte d'Alexandrova, 1337 (fig. 44) ; le diptyque Barberini (fig. 4) et l'icone du British Museum, provenant des lacs Natron [1] : type simple, à peu près identique au Paris. 543. Marie dort, plus ou moins inclinée, la joue posée sur la main. Dans un cadre plus haut que large, les groupes sont resserrés ou réduits : un seul berger ; les mages, à mi-hauteur, se tiennent debout, derrière un pli du terrain ; deux anges dans le haut à gauche, un ou deux à droite. La provenance retiendra notre attention. Le diptyque Barberini rappelle Hemsbey-Klissé par le contour onduleux de la grotte. La porte russe d'Alexandrova, l'icone grecque des lacs Natron, sortie de quelque atelier crétois ou du Sinaï, pourraient dériver aussi, en

1. Dalton, *Byz. art*, fig. 155; *Catalogue*, n° 987.

ligne directe, de l'ancienne tradition cappadocienne. Cette tradition inspire encore, vers la fin du XIVe siècle, la fresque de Volotovo [1], où une fenêtre partage la composition en deux scènes consécutives, la crèche avec Joseph et Marie, puis le bain, comme dans les anciennes frises ou dans la chapelle de Saint-Laurent aux sources du Volturne. A Volotovo et sur l'icone des lacs Natron, la sage-femme a pris l'enfant sur ses genoux, motif nouveau que nous connaissons à Mistra et au Mont-Athos.

2. Type des icones. — Marie, avançant toujours la main gauche vers l'enfant que l'on lave, replie le bras droit devant sa poitrine. Elle incline la tête, mais sans l'appuyer sur sa main. Le geste devient plus aisé et plus libre. Les primitifs italiens ont précédé nos iconographes : 1° Vers la fin du XIIIe ou le début du XIVe siècle, peu avant Duccio, un Siennois (fig. 45) [2] reproduit exactement le type byzantin de la Nativité, en employant la technique byzantine : modelé accentué, tons légers, rehaussés de larges lumières blanches, rayures sèches de blanc teinté sur le manteau rouge carmin de Marie. 2° A peu près vers le même temps, un Bolonais (fig. 46) [3] prend quelque liberté avec son modèle : les anges tiennent des rouleaux, l'un d'eux s'est posté de face, derrière la pointe de la montagne, la sage-femme s'agenouille, les bergers portent une sorte de pénule. Il est clair que le tableau siennois, resté byzantin, représente le prototype direct de nos icones, prototype très proche des anciens manuscrits, car Joseph ne s'est point encore tourné vers le vieux berger ; la sage-femme n'a pas pris l'enfant sur ses genoux. Les innovations du maître bolonais n'ont point passé en Orient.

Mais ce geste plus libre ne fut-il point conçu en Italie ? Nous le devinons, sous le manteau, dans les anciennes miniatures où Joseph reste à gauche : Exultet de Pise [4], Paris. 54 (fig. 42). L'Italie peut encore revendiquer ces deux exemples, car, dans le Paris. 54, manuscrit bilingue, la jeune fille verse l'eau à genoux, suivant la manière italienne. Mais le Paris. 550 (fig. 41) appartient sûrement à l'Orient. Il représente une variante : la Vierge, portant la tête droite, regarde devant elle : nous y recon-

1. Maculevič, *Mon. de l'art ancien russe*, IV, p. 26, fig. 34-36.

2. Sienne, Accademia, n° 15 : Venturi, t. V, p. 90 ; phot. Anderson 21204. Voy. De Nicola, *Mostra*, n° 2, p. 5 et 10. Au milieu est figuré saint Pierre.

3. Bologne, Accademia, n° 316 : phot. Zagnoli.

4. Bertaux, II. Ét. C 1569 ; phot. Alinari 9877 : le bras gauche est levé.

naîtrons précisément le modèle byzantin interprété, au XII[e] siècle, par un sculpteur véronais [1], ou bien reproduit plus tard dans l'icone Lichačev n° 102 et sur l'iconostase de San Giorgio.

Les maîtres italiens n'ont donc point créé ce geste ; mais ils l'ont préféré, parce qu'il montrait l'enfantement sans souffrance. L'école de Pisano, sur la chaire de Sienne [2], le transforme et l'ennoblit. Les peintres de nos icones s'inspirent des mêmes pensées. Au contraire, la fresque de Péribleptos représente la pure tradition byzantine et cappadocienne, que nous avons suivie pas à pas, à travers les siècles ; le groupe, qui lui touche de plus près, a subi en quelque mesure l'influence de l'Italie.

Marie couchée sur le dos, regardant devant elle. — L'autre formule, Marie regardant devant elle, va nous conduire, par l'Italie, aux types du Mont-Athos.

On en peut suivre aussi le développement. On distinguera d'abord deux variantes : 1° Les bras reposent le long du corps. 2° Ils se déplacent : Marie gesticule.

La première est la plus commune. On la retrouve, d'âge en âge, dans des compositions de plus en plus complexes. En principe, Marie est à droite, Joseph à gauche, d'après l'ordonnance du vieux type cappadocien [3]. Mais, vers la fin du XI[e] siècle, elle passe aussi à gauche, près de Joseph regardant la scène [4].

1. Dans la chapelle de San Zeno, à Saint-Marc de Venise : Venturi, t. III, fig. 217 ; voy. p. 248 et fig. 218.

2. Venturi, t. IV, p. 9, fig. 5.

3. a) Croix du Sancta Sanctorum : Lauer, *Mon. Piot*, t. XV, 1907, pl. VI ; Peraté, *Nativité*, p. 106, pl. VII ; Dalton, *Byz. art*, fig. 305. — Pas d'ange.

b) Codex Hamilton 246, fol. 50 : Schmid, *Geburt*, n° 24, p. 16 ; Ébersolt, *Rev. arch.*, 1905, II, p. 64, fig. 4 ; H. Ét. B 378. — Un seul ange.

c) Jaspe Luynes, début XII[e] siècle : Garrucci 478.31 ; Schmid, n° 41. — Coislin 239, fol. 65 v. — Manuscrit arménien de San Lazzaro : Rohault de Fleury, *Évang.*, t. I, pl. XI. 3 ; Schmid, n° 22 ; ces auteurs l'attribuent, contre toute vraisemblance, à l'année 770. — Ivoire du Vatican : D'Agincourt, *Sculpture*, pl. XII. 14 ; Schmid, n° 361 ; Muñoz, *Art byz. Grottaferrata*, p. 112, fig. 76, etc. — Composition encore simple : anges et bergers.

d) Ivoire de Ravenne : Rohault de Fleury, *Évang.*, pl. XII. 1 ; Schmid, n° 37. — Vatopedin. 735, fol. 15, décrit par Bayet, *Art byz.*, p. 176 ; d'après mes notes, la main gauche tient un pan tombant du manteau. — Psautier de Munich : Strzygowski, *Serb. Psalter*, pl. LIX. 148 ; comparez avec la pl. LVI. 139. — Saccos de Photius, brodé en 1408 : phot. Barčevskij 532. — Les mages à pied. On peut aussi restituer les mages dans le codex Hamilton (Schmid, n° 27).

Partout Joseph est à gauche, sauf sur la croix du Sancta Sanctorum et le saccos de Photius. Le bain est retourné sur l'ivoire de Ravenne, le manuscrit de San Lazzaro et le psautier de Munich.

4. Ivoire du British Museum : Graeven, I. 44 ; Dalton, *Catalogue*, n° 300, pl. XI ; *Byz. art*, p. 222. — Triptyque Spitzer : Schlumberger, *Nic. Phocas*,



Fig. 45. — Sienne, Accademia, nº 15.
(Phot. Anderson).



Fig. 46. — Bologne, Accademia, nº 316.
(Phot. Zagnoli).

Puis les trois groupes, Marie, Joseph et le bain, se trouvent intervertis. Le mosaïste de Daphni[1] s'est contenté de transporter le bain à gauche, sans changement : la jeune fille, versant l'eau, se tient encore à droite du bassin. Celui de Kahrié-Djami[2] achève de retourner la composition primitive : la jeune fille prend la gauche[3]. L'Occident a souvent reproduit ce modèle, en plaçant Marie soit à droite[4], soit à gauche[5], mais en laissant Joseph et le bain à leur place.

La Vierge, étant éveillée, le buste haut, sans fatigue, tout naturellement s'anime et gesticule : elle lève une main. A Sainte-Marie-Antique, la droite, près de la crèche, semble bénir Salomé, qui approche pour obtenir sa guérison[6]. D'ordinaire, aux XIe-XIIe siècles, Marie lève la main la plus éloignée de la crèche, celle qui se trouve au premier plan. C'est donc la gauche, si Marie est à droite[7] (fig. 47, 68, 69, 80), la droite, si Marie est à gauche[8].

p. 233 ; phot. Giraudon 2363. Dans ces deux monuments, la composition est identique : plusieurs anges.

1. Millet, *Daphni*, pl. XII. 2 : la mosaïque est détruite à gauche, la main droite devait être posée comme sur l'ivoire du British Museum et le triptyque Spitzer.

2. Schmidt, *Kahrié-Djami*, pl. XXXIII.

3. On peut mentionner aussi la stéatite de Tolède (Roulin, H. Ét. B 344), une porte dans l'église de l'Ascension, à Rostov, XVIIe siècle (phot. Barčevskij 149, cf. Pavlinov, p. 224), où figurent les mages.

4. Tantôt sans le bain : Ivoire carolingien du Vatican., Xe siècle (Muñoz, *Art byz. Grottaferrata*, p. 111, fig. 75) ; codex Hamilton 119, Breviarium graeco-latinum, XIIIe siècle (Schmid, n° 32). — Tantôt avec le bain, au-dessous de la crèche : Sant'Urbano (phot. Moscioni 6644) ; San Giovani in fonte, à Vérone (Venturi, t. III, p. 228). Sauf à Sant'Urbano, Joseph est à gauche.

5. Saint-Laurent, aux sources du Volturne, IXe siècle : Bertaux, *Art Ital. mérid.*, p. 96, fig. 32-33. — Triptyque d'Alba Fucense : *op. l.*, pl. XIII ; phot. Gargiolli C 1063. — Porte de Bénévent : Venturi, t. III, p. 689, fig. 642. — San Lorenzo del Piceno, Exultet : *op. l.*, p. 746, fig. 682. — Manuscrit du XIIIe siècle, dessiné par Grimouard de Saint-Laurent, t. IV, pl. IV.

6. Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, p. 109. Le même geste se retrouve dans les miniatures ottoniennes : Aix-la-Chapelle (Beissel, *Hs. Kais. Otto*, pl. XXI), Cim. 58 (Leidinger, *Miniaturen*, I. 17) ; ou bien encore, la Vierge ayant une position inverse et symétrique, sur un couvercle de reliquaire en bois peint, d'origine syrienne, appartenant au trésor du Sancta Sanctorum (Lauer, *Mon. Piot*, t. XV, 1907, pl. XIV. 2).

7. Harley 1810, fol. 26. — Neredici : Pokrovskij, *Stjenn. rospisi*, pl. IV. — Sainte-Sophie de Trébizonde : H. Ét. B 219. — Reliure arménienne de 1333 : phot. Baumstark. — Paris. arm. 18 : phot. Macler. — Étendard russe de 1654 : Schmid, n° 45. — Peinture murale à Pürgg : Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. CXXXV. 457. — Elle montre la paume : Copte 13, fol. 140 v. — Petropol. georg. 298, fol. 9 v. — Liutolt-Evangeliar : Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. LXXXI. 270 (avec un geste plus vif).

8. El-Hadra. — Hortus Deliciarum, pl. XXVI. — Swarzenski, *Salzb. Mal.*,

Les exemples que nous avons pu grouper montrent que ce type fut en faveur surtout dans les milieux orientaux, en particulier dans l'est de l'Anatolie et en Occident.

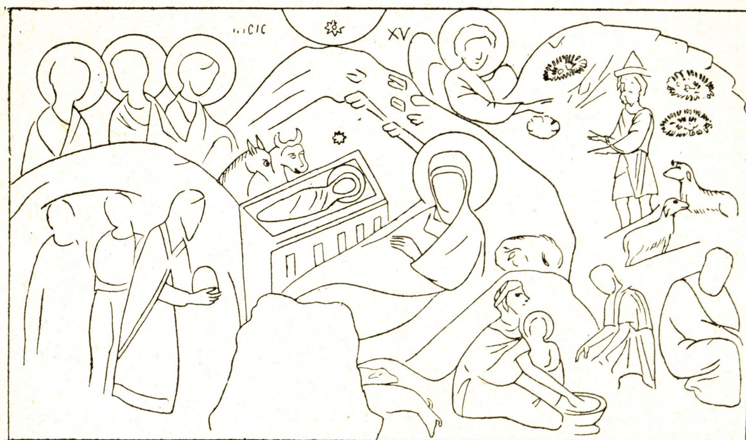


Fig. 47. – Fresque de Sainte-Sophie, à Trébizonde.

L'iconographie italienne du XIIIe et du XIVe siècle en est sortie. Elle cherchera des attitudes plus vivantes. Un Siennois, en 1334, posera Marie à gauche de la crèche, se soulevant sur son coude droit [1]. Nicolas Pisano, sculptant son célèbre bas-relief, ramènera un peu le bras gauche ; et la Vierge de Daphni, qui regarde le spectateur, prendra, sous son ciseau, l'air imposant d'une matrone romaine [2]. Nous savons qu'un de ses disciples, sur la chaire de Sienne, accentuera le mouvement, en se rapprochant du type cappadocien.

Italie, Serbie, Mont-Athos. — Venons maintenant à l'Athos. Examinons les deux variantes que nous avons distinguées plus haut.

1° Type de Lavra et de Dionysiou. — On en pourrait suivre la genèse depuis le XIIIe siècle. Nous voyons d'abord, à Assise, une réplique exacte du type byzantin oriental. Marie, couchée

pl. LII. 158 ; LXX. 229 ; LXXXIV. 283. – Ivoire lombard de Bologne : Graeven, II. 6.

1. Alessandro Lisini, *Le tavolette dipinte di biccherna e di gabella del Archivio di stato in Siena*, Siena, 1901, 4°.

2. Venturi, t. IV, p. 8, fig. 4.

à droite, de face, lève un peu la main gauche, comme à Neredici ou Trébizonde (fig. 47). Puis, à Santa Maria du Trastevere, Cavallini transpose la figure à droite, sans en modifier beaucoup l'attitude : la tête se tourne légèrement vers la crèche. Passons dans les ateliers byzantins. Nous retrouverons, à droite, le bain, que le maître italien a supprimé. A Vatopédi, sur le cadre d'une petite mosaïque représentant le Crucifiement (fig. 2), Marie, couchée à gauche, exactement comme au Trastevere, regarde encore devant elle. Puis, sur la mosaïque de l'Opera del Duomo (fig. 1), elle fait un mouvement plus vif pour regarder l'enfant. Enfin, à Lavra et à Dionysiou (fig. 36), le geste change : la main droite à son tour se lève brusquement et s'avance vers la crèche. Entre toutes ces compositions, il y a une parenté très étroite : on la reconnaît dans presque tous les détails. On en conclura qu'Italiens et Grecs ont élaboré ensemble le même prototype byzantin, que l'Italie a donné l'impulsion.

Mais ici se posera la question : Orient ou Italie ? La Vierge

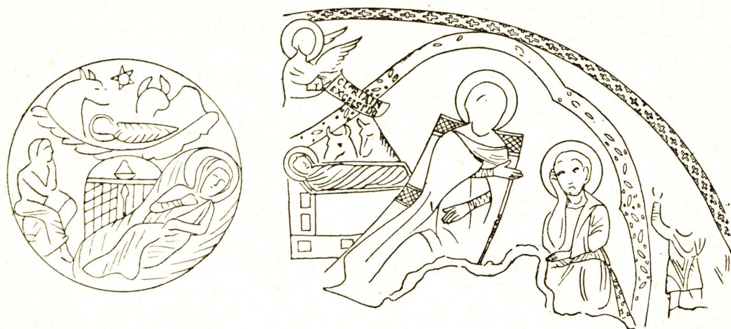


Fig. 48. — Ampoule de Monza. — 49. Fresque de Santa Maria in Cosmedin.

de Lavra pourra revendiquer de plus lointains ancêtres. Nous les apercevons en Cappadoce, dans une chapelle de Gueurémé [1], et dans le psautier de 1066, fol. 2 (fig. 64) : Marie, couchée à droite et regardant devant elle, ploie les deux bras, suivant deux lignes parallèles, exactement comme à Lavra. Plus tôt encore, sur l'ampoule de Monza (fig. 48), la stéatite du Bri-

1. Phot. Jerphanion. De même, dans la chapelle de la Vierge, Saint-Jean-Baptiste et Saint-Georges.

tish Museum, une fresque de Santa Maria in Cosmedin[1] (fig. 49), elle se penche et se tourne légèrement. Il ne reste plus qu'à la transposer. Les primitifs l'ont fait, mais en retournant le poncis[2]. Les peintres de l'Athos ne les ont pas suivis jusque-là. En fait, ils mettent simplement Marie à gauche. Dans la Nativité, comme dans l'Annonciation, ils ont reproduit un vieux type syrien et cappadocien.

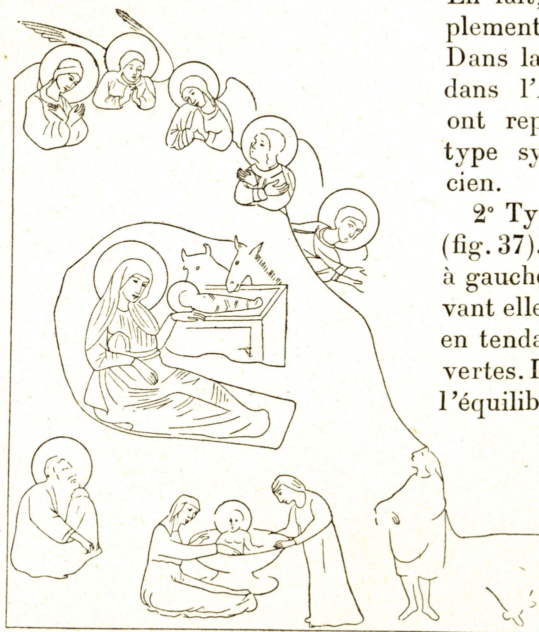


Fig. 50. — Triptyque de Duccio, à Sienne.

2° Type de Saint-Paul (fig. 37). — Marie, couchée à gauche et regardant devant elle, croise les bras, en tendant les mains ouvertes. Le peintre a rompu l'équilibre du motif byzantin. Il n'a changé qu'un trait au dessin de l'icone Lichačev, n° 102, et de San Giorgio dei Greci : le bras gauche qui s'allongeait, prenant la poitrine en écharpe, suivant le vieux modèle cappadocien, se relève et vient se poser sur le droit. Mais ce trait n'appartient point à la tradition byzantine. Il est italien et vient de Duccio. Sur le rétable[3], le maître siennois avait peint Marie dans la même posture, à la même place, avec le même geste, plus souple et plus paisible : la main gauche se pose, comme à Saint-Paul, sur le poignet droit. Ici, nous

1. Phot. Gargiolli B 229.

2. Mosaïque du baptistère de Florence : phot. Gargiolli C 1625 ; Venturi, t. V, fig. 191. — Graduel de la Bibliothèque Piccolomini, fin XIIIe siècle ou début XIVe siècle, fol. XLVI : De Nicola, *Mostra di Duccio*, p. 11 ; phot. Lombardi 2982.

3. Fragment conservé à Berlin : Venturi, t. V, fig. 458 ; de même, sur un triptyque d'une collection privée : De Nicola, *Mostra di Duccio*, phot. n° 62, p. 43.



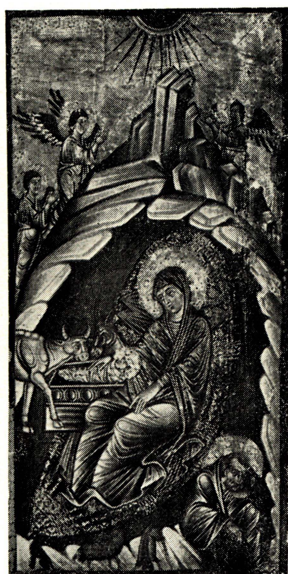


Fig. 51. — Psautier Barberini. — 52. Triptyque Marzolini, à Pérouse.
(Coll. H. Et.). (Inst. Ital. d'Arti graf.)

apercevons une relation précise et certaine entre Sienne et les Balkans.

D'autres faits confirmeront cette observation. L'école siennoise affectionne le type de la Vierge, couchée à gauche, regardant devant elle, et lui prête des gestes variés[1]. Duccio lui-même hésita. Dans le triptyque de l'Accademia, n° 35[2] (fig. 50), Marie pose la main gauche sur le bord de la crèche, près de la tête de l'Enfant. Pisano, avant les fameuses sculptures du baptistère de Pise, avait donné l'exemple, lorsqu'il exécuta à Lucques, en 1240[3], une Nativité où l'on sent déjà la large inspiration de l'art antique. D'autres encore l'imitèrent, dans la suite[4]. Or, le psautier de Munich[5] reproduit le même type que Duccio et Pisano. Type byzantin sans doute, analogue à la miniature du psautier Barberini (fig. 51) : il n'en est pas moins vrai qu'il y a parenté entre eux.

Il y a aussi échange. Vers la fin du XIIIe siècle, un disciple de Guido da Siena[6] (fig. 52), interprétant le même modèle, place Marie à droite, la main sur la poitrine de l'enfant. Parmi les monuments byzantins, nous la verrons, dans une autre posture, le saisir avec les deux bras. Mais la gravité byzantine n'aurait point permis qu'on la montrât penchée sur lui et le baisant. Or, vers le début du XIVe siècle, en Italie et en Serbie, elle fait ce geste de tendresse avec un mouvement identique. On comparera utilement la fresque de Studenica, dans l'église de Milutin (fig. 54), 1314[7], avec un charmant petit tableau du Palazzo Corsini (fig. 53), œuvre, croit-on, d'un disciple de Cavallini[8]. La peinture romaine rappelle, par bien des traits, les deux

1. Triptyque de Bartolo di Fredi, à Pienza : phot. Gargiolli C 5726. — Fresque de Santa Colomba : phot. Sansaini, communiquée par M. de Nicola ; cf. *Mostra di Duccio*, phot. n° 86, p. 44. — Libreria Piccolomini : phot. Lombardi 2981.

2. Phot. Burton, communiquée par M. Perkins.

3. Cathédrale ou San Martino : Venturi, t. III, p. 971, fig. 868. Sur la date, voy. t. III, p. 987, 992.

4. Pulpito di San Michele in Borgo, au Dôme de Pise : Venturi, t. IV, p. 223, fig. 155. — Orvieto, *op. l.*, p. 346, fig. 253. — Paliotto du Museo Civico, à Pise, Salle I, n° 8.

5. Strzygowski, *Serb. Psalter*, pl. LIII. 130 ; LIV. 131. Sur un cadre d'icone, à Chilandari (XIIIe-XIVe siècles), Marie couchée à droite, fait le même geste, avec la main droite : Kondakov, *Pam. Afon.*, p. 195, fig. 75 (phot. 104).

6. Triptyque ayant appartenu à Mons. Marzolini et récemment entré dans la Galleria de Pérouse : Gnoli, *L'arte umbra*, pl. 41.

7. Pokryškin, pl. LIX.

8. Venturi, t. V, p. 169, fig. 139 ; phot. Anderson 2953.

Nativités de Duccio. Marie prend la même attitude, à la même place : le geste seul diffère. A Studenica, elle revient à droite, le poncis étant retourné. La composition retrouve ainsi l'équilibre de l'ancien type cappadocien. Sauf le geste de la mère, tous les détails restent conformes à la tradition. Ce trait seul peut provenir d'un emprunt. En ce cas, il se sera greffé sur le thème byzantin. Plus tard, au Mont-Athos, pendant la première moi-



Fig. 53. — Tableau du Palazzo Corsini, à Rome. — 54. Fresque de Studenica.

tié du XVI[e] siècle, nous retrouverons le motif à gauche, dans la composition plus complexe du Protaton, réplique des peintures serbes.

Les maîtres italiens ne se sont point arrêtés dans cette voie nouvelle. Ils nous montrent ensuite Marie soulevant l'Enfant au-dessus de la crèche[1], puis, le prenant tendrement sur ses genoux[2]. Les Slaves les ont suivis encore, mais beaucoup plus tard[3].

Ainsi, nous retrouvons, au Mont-Athos et chez les Slaves, tout ce que le Trecento a su ajouter de pieux, de familier ou de tendre au vieux type de Marie regardant devant elle.

On admettra donc que le Mont-Athos a reçu de l'Italie. Ajoutons que les deux écoles ont en commun non seulement le motif, mais le cadre. En effet, presque tous les monuments italiens, que nous venons d'analyser, présentent une particularité

1. Barna, à San Gimignano: phot. Lombardi 1676. — Taddeo Bartoli, dans la Galleria de Sienne : phot. Anderson 21197.

2. Ascoli Piceno : phot. Gargiolli C 2516. — Livre de chœur, dans la Pinacothèque de Pérouse, 1 C, fol. 49 v : H. Ét. C 505.

3. Icone russe de la Pinacothèque du Vatican: Muñoz, *Art byz. Grottaferrata*, p. 56, fig. 34.

remarquable : l'artiste, tout en suivant la pratique nouvelle, qui veut Marie à gauche, a pourtant disposé les deux autres motifs, Joseph et le bain, dans l'ordre des plus vieilles fresques cappadociennes : Joseph à gauche, tourné vers la scène, le bain à droite. Il a même maintenu à droite, par rapport à la sage-femme, la jeune fille qui verse l'eau. Or, les peintres de l'Athos conservent aussi Joseph à gauche, dans la même attitude, alors que depuis longtemps, à Daphni, à Kahrié-Djami, leurs prédécesseurs byzantins, interprétant le même type, loin de toute influence italienne, l'avaient transposé à droite. Nous saisissons ainsi une analogie précise, qui ne paraît pas fortuite. Mais, encore une fois, le trait nouveau imaginé par les primitifs ne passe pas en Orient. En effet, en Italie, le bain prend place tout près de Joseph, pour s'adapter, comme autrefois en Cappadoce, à la ligne inclinée du lit. Or, comme le lit maintenant s'incline de gauche à droite, la jeune fille, restant à droite, devra s'agenouiller[1] (fig. 53). Cette combinaison nouvelle reste étrangère aux monuments byzantins, à l'exception du Paris. 54, œuvre mixte, où l'Évangile est écrit sur deux colonnes, en grec et en latin (fig. 42). Les peintres de l'Athos ne la connaissent pas. Ils mettent plus d'espace entre Joseph et le bain. Ils composent chacun de ces motifs suivant les types de Mistra : le vieux berger entretient Joseph ; la sage-femme, assise à droite du bassin, prend l'enfant sur ses genoux.

Mais alors, une autre conclusion se dégage. Si l'Athos ne reproduit pas le trait propre à l'Italie, c'est qu'il n'a pas emprunté. Les deux écoles, indépendamment l'une de l'autre, ont donc conservé l'ancienne ordonnance de l'iconographie cappadocienne. A cette iconographie, le peintre de Lavra doit le type de la Vierge. Avec le motif, il aura reçu le cadre. Le peintre de Saint-Paul a changé le motif, — le motif seul, — sous l'influence de Duccio. D'autres mettront la Vierge à genoux. D'autres encore se rapprocheront du type de la Péribleptos[2], ou même l'emprunteront franchement[3]. Mais le ca-

1. La jeune fille, à droite, debout : San Michele in Borgo, triptyque de Duccio fig. 50). — A genoux : sculptures de Pisano et de son école, à Lucques, Pise, Sienne ; sculpture d'Orvieto ; tableau du Palazzo Corsini. — La jeune fille, à gauche, debout : manuscrit Piccolomini, phot. Lombardi 2982. — La jeune fille assise : rétable de Duccio.

2 San Giorgio dei Greci, Lichačev 102.

3. Homophorion de Grottaferrata (1618). — Podlinnik Stroganov, au 25 déc., fin XVIe ou XVIIe siècle.

dre, — position respective de Joseph et du bain, — demeure, comme un trait constant, comme une marque d'origine.

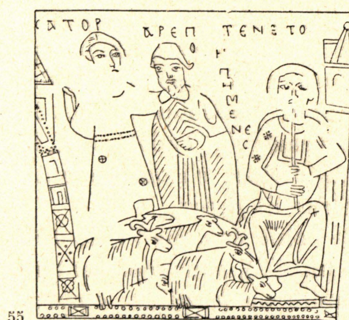
Mistra et Athos : origine différente des types. — Ces analyses nous auront fait distinguer deux écoles. L'une, prenant, au terme de son évolution, le vieux type cappadocien et byzantin (Marie couchée sur le côté), a élaboré la composition de la Péribleptos. L'autre, remontant aux sources et travaillant sur un autre type archaïque, a transformé ce type, en s'aidant de la composition de la Péribleptos et des modèles italiens. Cette école a décoré les églises de l'Athos.

II. — L'Annonce aux bergers

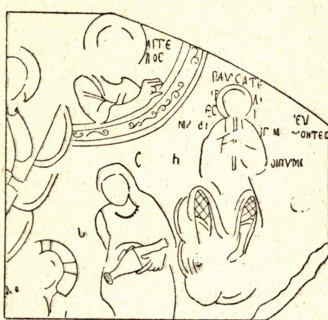
Le berger musicien dans la Nativité. — Dans les compositions de la Péribleptos et du Mont-Athos, un motif pittoresque a retenu notre attention : le berger musicien. On le voit peu, dans la Nativité, avant le XIVe siècle. Il est pourtant fort ancien et ne manque, à vrai dire, aux monuments du XIe et du XIIe siècle que par omission.

En Cappadoce, on représente presque toujours trois bergers : deux debout et le musicien assis. L'attitude du musicien, le choix de l'instrument varient suivant les époques. Dans les frises archaïques, l'Annonce aux bergers fait suite à la Nativité. Ils sont alignés ; les moutons paissent à leurs pieds ; le dernier, empaqueté dans une longue robe, assis de face sur un siège rond, tient des deux mains un long flageolet, dont le bout touche ses lèvres (fig. 55, 57)[1]. Puis, on coupe la frise, pour la faire tenir dans un tympan ou dans les panneaux d'une voûte ; on replie les extrémités et le musicien prend place dans le haut, toujours à droite naturellement, au-dessus des deux autres. On le revêt d'un costume plus léger, courte tunique et guêtres. On lui prête une attitude plus libre : encore de face, au Xe siècle (fig. 56, 181)[2] ; puis, au temps de Basile II, dans la chapelle de Sainte-Barbe[3], tourné vers l'ange. Enfin, vers le milieu du XIe siècle (fig. 59-61), les jambes nues, croisées, il s'accoude sur son genou (Qaranleq), ou bien se retourne (Tchareqle) ou

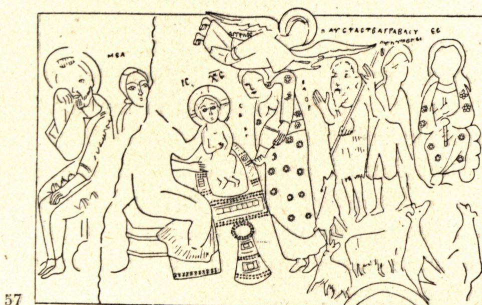
1. Chapelle près de Qaterdji-Djami, El-Nazar : phot. Jerphanion.
2. Chapelle près de Toqale ; nef de Toqale : Jerpanion, *Rev. arch.*, 1912, II, p. 250, fig. 6 ; chapelle de la Vierge, Saint-Jean-Baptiste et Saint-Georges.
3. De même à Souvech.



55



56



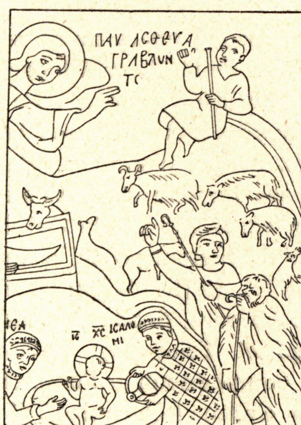
57



58



59





61

FIG. 55. — Chapelle près de Qaterdji-Djami. — 56. Chapelle près de Toqale. — 57. El-Nazar. — 58. Manuscrit du Trésor de Sion. — 59. Qaranleq-Klissé. — 60. Qarabach-Klissé. — 61. Elmale-Klissé.

se renverse avec un gracieux abandon (Qarabach-Klissé, 1061). Ses doigts pressent non plus un flageolet, mais une flûte, où l'on souffle par le côté. Il la tient encore plus ou moins près des lèvres ; mais la musique a cessé, arrêtée par la parole de l'ange. Le vieux motif oriental acquiert la souplesse des images hellénistiques : à Qaranleq et Tchareqle, l'adolescent, hardiment perché sur une pointe de rocher, s'isole des autres, comme pour former un petit tableau de genre.

Mais la grâce hellénistique n'a point conquis l'Orient tout entier. Un miniaturiste géorgien (fig. 58), pour représenter les joies du printemps, d'après Grégoire de Nazianze, emprunte au thème de la Nativité le berger musicien, juché sur un rocher, avec les moutons paissant plus bas[1]. Il a dessiné une silhouette plus élégante que celle des anciennes frises, modelé les jambes nues ; mais, en posant presque de profil l'adolescent qui joue du flageolet, il lui prête la simplicité et la fermeté des lignes, la gravité presque hiératique d'une statue de Dieu.

Déjà, au temps de Nicéphore Phocas, dans le transept de Toqale, plus tôt encore, à Hemsbey-Klissé, le musicien manque : les deux bergers, debout, restent seuls. Le XIe et le XIIe siècle byzantin l'abandonneront aussi. Nous ne pouvons en effet citer en ce temps que trois exemples, et tous trois se rattachent à la Cappadoce ou à la Syrie par des traits précis, en particulier par le type de la Vierge. On en jugera.

Saint-Luc (fig. 62), second quart du XIe siècle [2]. La Vierge, assise à gauche, soulève l'enfant, motif particulier dont nous montrerons plus loin l'origine syrienne. Le musicien, légèrement tourné vers l'ange et croisant ses jambes nues, tient l'instrument des deux mains, comme un flageolet qu'il aurait à peine détaché de ses lèvres : variante plus simple, moins avancée, du type de Tchareqle et de Qarabach-Klissé. Trois autres bergers, debout, librement posés, écoutent l'ange. — Tétraévangile de Parme fol. 12 (fig. 63), XIe siècle. Marie, couchée à gauche, et les deux bergers, debout, semblent détachés des fresques de Qaranleq et Tchareqle. Le musicien se trouve aussi séparé de ses compagnons, à l'opposé, entre Joseph et les anges, à peu près comme à Qaranleq ; il joue franchement de la flûte, en soufflant sur le côté. Il se tient comme à Tcha-

1. Manuscrit du Trésor de Sion, n° 109, fol. 406 : phot. Ermakov 16756.
2. Diehl, *Saint-Luc*, p. 64 ; H. Ét. B 276, d'où Schlumberger, *Épopée*, I, p. 241.

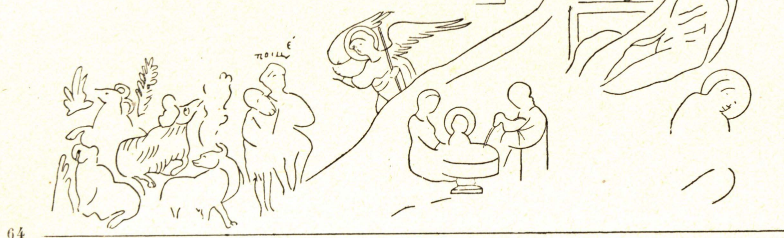


Fig. 62. — Mosaïque de Saint-Luc.
(H. Et. B 276).

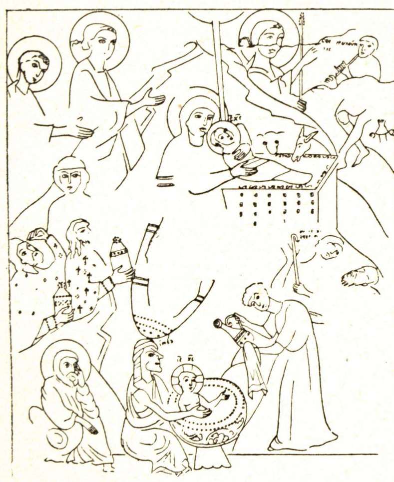


Fig. 63. — Tétraévangile de Parme.
(Phot. Millet).

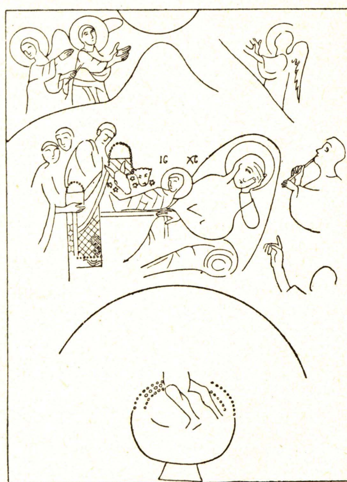
regle, mais avec le buste droit et ferme, les jambes enveloppées de guêtres : forme intermédiaire, plus proche des modèles archaïques. — Psautier de 1066, fol. 2 (ps. 2. 7) (fig. 64). Marie, à droite de la crèche, fait ce geste particulier, que nous avons observé, au xe siècle, dans une chapelle près de Gueurémé, au xvie, à Lavra. Elle occupe la marge latérale. La scène



64



65



66

Fig. 64. — Psautier de Londres. — 65. Fresque de Saint-Jean-Chrysostome, à Géraki. 66. Fresque de l'Évanguélistria, à Géraki.

de l'Annonce se développe à gauche, sur la marge inférieure, comme sur les frises cappadociennes. L'ange s'incline. Le jeune berger, assis de face, les genoux écartés, les jambes nues, lève une main et semble poser l'autre sur l'épaule du vieillard, de-

bout près de lui ; on ne voit pas de flûte. Plus loin, les chèvres mangent les arbustes. Comme en Cappadoce, on lit : ποιμένες. On observera que le copiste du psautier Barberini, fol. 3 v (fig. 51), plus franchement byzantin, transpose la Vierge en modifiant son geste, supprime l'inscription et le paysage, et ramène le groupe des bergers à la formule usuelle : le jeune homme et le vieillard écoutent, debout.

En revanche, au XIVe siècle, Byzantins et Slaves ont affectionné ce motif. Nous chercherons par quelle voie ils l'ont reçu.

Un fait, encore peu remarqué, éclairera d'une vive lumière l'histoire de l'art byzantin : dans les provinces, les vieux types orientaux se transmettent d'âge en âge, presque sans changement. Nous l'avons observé déjà, en étudiant l'architecture dans une bourgade de Laconie, isolée au milieu du Parnon, Géraki, qui a sa porte naturelle sur la mer, vers la Crète, et par la Crète, vers l'Asie. Or, nous y trouvons, pendant le XIVe et le XVe siècle, au moins quatre exemples de notre musicien, et ces exemples diffèrent nettement de ceux de Mistra. Tantôt, dans deux chapelles de même style, dont l'une, la Zoodochos-Pigi, porte la date de 1431, un chapeau blanc à léger rebord le fait ressembler au berger, debout, de Saint-Paul au Mont-Athos ; il se retourne vers l'ange, ayant sans doute posé la flûte sur ses genoux. Tantôt, dans l'Évanguélistria (fig. 66), le visage tourné de profil et les lèvres touchant le bout du flageolet rappellent la miniature géorgienne de Sion. Enfin, Saint-Jean-Chrysostome [1] (fig. 65) nous fournit une preuve décisive de la longue durée des vieux modèles. Après quatre siècles, celui de Saint-Luc et surtout de Qarabach-Klissé s'y retrouve, presque trait pour trait : réplique significative, plus proche des modèles orientaux, car le musicien, se tournant vivement vers l'ange, joue, suivant le type de cette miniature.

A plus forte raison, hors des frontières byzantines, l'iconographie cappadocienne exercera une très longue influence. Nous pouvons l'observer en deux régions.

1. En Italie, grotte de San Biagio (fig. 67), XIVe siècle : réplique tardive de la composition cappadocienne, où Marie est couchée sur le côté. Comme en Cappadoce, des inscriptions désignent les personnages ou citent leurs paroles [2]. On discerne

1. Phot. Poulitsas 11.

2. Θες χριο Σαλομη [δ]ια το πεδ[ιο]ν : mets de l'eau froide, Salomé, pour l'enfant. Cf. Diehl, *Art byz. Italie mérid.*, p. 60.

avec peine le musicien, dans le haut, à droite, assis sur un siège rond, qui rappelle la chapelle près de Qaterdji-Djami. Une pa-

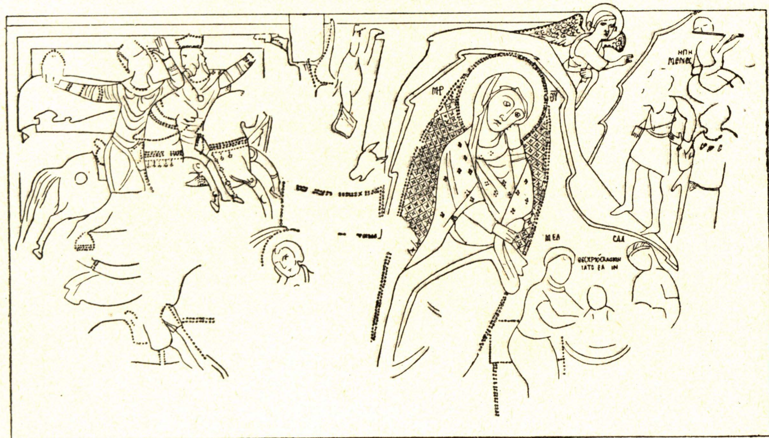


Fig. 67. — Fresque de San Biagio.

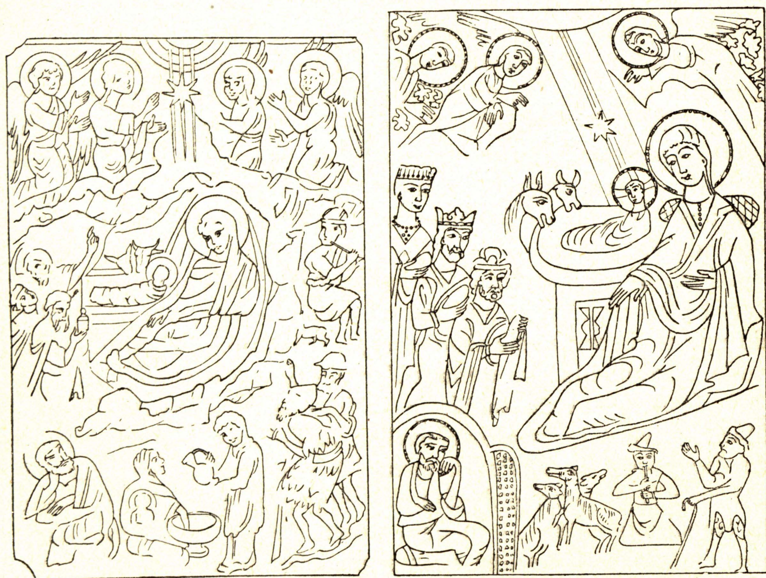


Fig. 68. — Reliure de Saint-Jacques-des-Arméniens, à Jérusalem. — 69. Paris. arm. 18.

netière pend à son épaule ; il tient sa flûte horizontale, en se

tournant un peu vers la droite, mais sans croiser ses jambes nues.

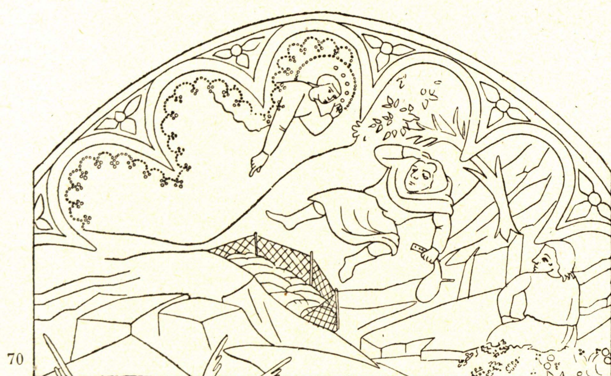
2. Monuments arméniens : reliure de Saint-Jacques-des-Arméniens, à Jérusalem (fig. 68), datée de 1333[1] ; Paris. arm. 18, fol. 8 v (fig. 69), XVe siècle[2]. Marie, à droite, regardant devant elle, lève la main gauche, suivant le modèle de Neredici et de Trébizonde. Sur la reliure, le musicien, tourné vers la droite, les jambes nues et parallèles, détache à peine ses lèvres du flageolet : variante plus libre du type de Sion. Dans la miniature, il est de face, porte une longue tunique, et joue exactement comme dans la frise archaïque de la chapelle près de Qaterdji-Djami. Il prend place dans le bas, au-dessous du lit, comme si l'on avait replié la frise en sens inverse. Un autre trait rappelle ces vieux modèles cappadociens : Joseph a la main ployée près du menton. Nous voyons ainsi un même type iconographique traité plus librement en 1333 qu'au XVe siècle, sans doute parce que la miniature du XVe siècle, exécutée aux environs du lac de Van, provient d'une région plus éloignée de Constantinople. Loin de tout modèle hellénistique, la vieille formule orientale ne subit aucune retouche.

Nous reconnaîtrons aussi un vieux modèle, analogue au Ménologe de Basile II, sur un relief copte du British Museum, provenant de Al Mu Allaka[3]. Le musicien, dans le haut, à gauche, enveloppé d'une longue robe, assis de face sur le sol, à l'orientale, tient son flageolet comme dans les frises cappadociennes ; mais il a cessé de jouer, retourne et lève la tête, à l'appel de l'ange.

Ainsi, les petites villes ou les monastères éloignés ont conservé les vieux types syriens ou cappadociens, que les écoles du XIVe et du XVe siècle traiteront, suivant une esthétique nouvelle. Examinons maintenant l'œuvre de ces écoles.

1. Italie. — A Santa Maria in Trastevere, Cavallini figure Marie, suivant le type de Neredici, de Trébizonde, de la reliure de Jérusalem et du Paris. arm. 18, mais en la transposant à gauche : la fresque d'Assise, où manque le musicien, forme la transition entre le modèle venu d'Asie et la mosaïque romaine. Le petit berger, au premier plan, sonne de la trompe, posé simplement de trois quarts, mais les jambes nues, le

1. Phot. Baumstark.
2. Phot. Macler.
3. Dalton, *Catalogue*, pl. XXXV.



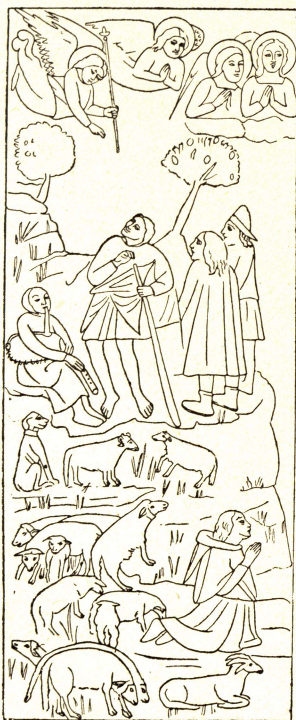






FIG. 70. — Triptyque de l'Accademia, à Sienne. — 71. Fresque du baptistère de Parme.
72. Tableau d'Agnolo Gaddi, à Florence. — 73. Paliotto du Museo Civico, à Pise

front ceint d'une ténia. Les moutons buvant au ruisseau, le chien qui veille donnent à l'ensemble un air d'antique.

Les artistes toscans ont pris plus de liberté avec le modèle byzantin. Au début du XIVe siècle, nous rencontrons, sur le paliotto du Museo Civico, à Pise [1] (fig. 73), une Nativité traditionnelle, composée comme celle de Duccio, dans le triptyque de l'Accademia. Les silhouettes conservent une lourdeur archaïque. Devant Joseph, au lieu du bain, un berger agenouillé joue de la cornemuse, au milieu du troupeau. Plus tard, des Siennois ou des Florentins, représentant l'adoration des bergers, ont librement interprété le type byzantin, où le musicien se tenait au haut d'un rocher taillé en escalier, tandis que les moutons s'étagent au-dessous : tableau d'Agnolo Gaddi, à Florence [2]; triptyque de l'Accademia, à Sienne, manière de Taddeo Bartoli [3] ; fresque du baptistère de Parme [4]. A Florence (fig. 72), le berger ne joue pas et l'on ne voit au juste s'il appuie sur son épaule une longue flûte ou un court bâton : assis de profil, il observe l'ange volant sur le fond d'or. A Parme (fig. 71), dans la même attitude paisible, il joue de la cornemuse, auprès de ses compagnons, debout, attentifs à la voix. A Sienne (fig. 70), il tombe à la renverse et gesticule, d'une main abritant ses yeux, de l'autre retenant son instrument rustique. Un compagnon, posé de dos, assiste



FIG. 74. — Fresque d'Arilje.

1. Salle I, n° 8.
2. Offices, n° 28 : phot. Brogi 2634.
3. Sans les moutons : phot. Anderson 21197.
4. Phot. Gargiolli C 6531.

au spectacle : figure singulière, qui se retrouve à la même place, mais seule, dans la mosaïque de l'Opera del Duomo (fig. 1) et dans les fresques de Volotovo.

A Pise, nous observerons une autre déformation du même type. Dans les fresques de San Martino [1], un des deux bergers qui se tiennent debout joue du flageolet. Plus haut, une petite figure avance, dans un pli du terrain, avec un bâton sur l'épaule : réminiscence confuse du flûtiste cappadocien. Déjà, deux cents ans plus tôt, sur la porte du Dôme, Bonanno avait transformé les deux bergers debout en musiciens ambulants.

2. En Serbie, nous distinguerons deux groupes, d'après le caractère du berger.

Gradac (fig. 88) et Arilje (fig. 74), XIII[e] siècle ; psautier de Munich, XIV[e] siècle [2]. Le berger, de profil, posé simplement, joue du flageolet, ou même de deux flageolets réunis par un bout. Il porte des guêtres (Gradac) ou une mélote (psautier). Dans les deux fresques et l'une des miniatures [3], il est descendu au premier plan. Ces diverses images diffèrent entre elles par d'autres traits, en particulier par le type de la Vierge. Gradac appartient à la même famille que Qaranleq, Tchareqle et le tétraévangile de Parme. Le psautier reproduit, avec certaines variantes, l'attitude, commune en Orient, de la Vierge couchée sur le dos. On conclura que notre berger, réplique alourdie du type de Sion, a pu venir d'Orient en Serbie, comme à Géraki et en Italie, sans se dégrossir à Constantinople.

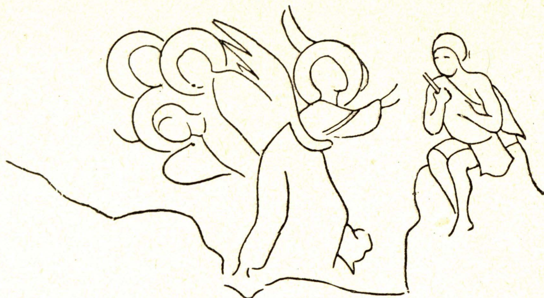


FIG. 75. — Fresque de Nagoriča.

Mais les peintres de Milutin, à Nagoriča (fig. 75), ont connu les modèles plus élégants élaborés sous son influence, car le grand kral ressentait vivement l'attrait de sa culture. Le berger,

1. Phot. Gargiolli E 1014.
2. Strzygowski, *Serb. Psalter*, pl. LIX. 148 ; XXV. 54 ; LV. 137.
3. *Op. l.*, pl. LV. 137.

assis sur une pointe du rocher, épaule et jambes nues, tient la flûte dans sa main droite, saisi d'étonnement. Au groupe serbe du XIVe siècle, nous joindrons la réplique postérieure du Protaton, où Marie baise l'enfant, ainsi qu'à Studenica. Le musicien, assis, se retourne vers l'ange, qui vole au-dessus de lui; un compagnon, debout, écoute; un troisième se repose au pied de la crèche [1].

3. Mistra et le Mont-Athos. — La composition de la Péribleptos se rattache à l'ancien type cappadocien. Le musicien y garde sa place. Le diptyque Barberini (fig. 4) nous le montre dans une rédaction intermédiaire, où nous avons déjà reconnu certains traits des vieux modèles. On lui a prêté l'aspect simple et lourd des frises archaïques : longue robe, le flageolet presque droit devant la poitrine, placée de face. Le relief copte du British Museum en reproduit exactement tous les traits, en particulier la tête levée et tournée vers l'ange. Sur l'icone des lacs Natron, il joue du flageolet, assis de profil, suivant le type de Géraki et des Serbes.

A Mistra, aux Météores et dans les icones italo-crétoises (Lichačev 103, 141), notre berger respire la jeunesse et la grâce. Mais il diffère peu d'une autre image cappadocienne : celle de Tchareqle. Si nous lui ôtons sa couronne, il nous paraîtra même moins avancé, car il joue encore du flageolet.

Le peintre de Lavra doit aussi à la Cappadoce le type de la Vierge. Son berger reste plus simple qu'à Mistra : posé de profil, il joue de la trompe, comme celui de Cavallini, sans doute d'après son exemple, que l'on a suivi aussi à Novgorod [2]. Puis, il se transforme en se rapprochant d'autres modèles : de la Péribleptos, dans la fresque de Dionysiou ; du baptistère de Parme, dans l'icone Lichačev, n° 102.

L'Annonce aux bergers, distincte de la Nativité. — Que signifie ce détail pittoresque ? Nous le comprendrons mieux en examinant l'iconographie de l'Annonce aux bergers. Nous disons « Annonce », car les Byzantins représentent rarement l'Adoration.

A l'origine, cet épisode reste distinct de la Nativité, la précède ou la suit ; les mosaïques de Gaza, la pyxide de Werden, la colonne de Saint-Marc, l'encensoir de Crimée, le démontrent

1. On pourrait joindre à ce groupe le psautier slavon de 1397, mais la reproduction est trop peu distincte : *Korrekt. listy*, fol. 128 (ps. 90).
2. Saint-Théodore-Stratilate : Okunev, p. 5.

aussi clairement que les frises archaïques de la Cappadoce [1]. L'Occident a conservé cette tradition. Elle se retrouve dans une miniature syriaque du XIIe siècle [2] (fig. 107). L'art byzantin ne la suit plus que dans les évangéliaires à figures nombreuses, répliques d'anciens manuscrits.

Le texte évangélique indique trois moments :

1° Les bergers, qui vivent dans les champs, gardent leurs troupeaux pendant la nuit (Luc 2.8).

2° Un ange leur annonce la venue du Messie (Luc 2. 9-13).

3° Ils viennent adorer l'Enfant dans la crèche (Luc 2. 16-17).

Dans les manuscrits, nous rencontrons deux rédactions différentes. L'une suit exactement le texte : Laur. VI 23. L'autre l'interprète et le modifie : Paris. 74. Le Paris. 74 reproduit le cycle de Gaza.

Choricius [3] décrit l'Annonce aux bergers après la Nativité. « Les bergers entendent du ciel une voix qui les distrait de leurs troupeaux. Ils ont laissé sans souci leurs brebis paître dans l'herbe, près de la source, sous la garde du chien. Ils lèvent la tête, tendent l'oreille en l'air, afin que le son la frappe, et prennent des attitudes diverses, chacun comme il croit le mieux. Les uns portent leur houlette devenue inutile ; un autre, négligeant son troupeau, s'en aide d'une main, tandis qu'il lève l'autre, étonné, je crois, par la voix. — Ils n'ont pas besoin d'entendre deux fois. Un ange se présente, comme tu vois, et leur indique où ils trouveront l'enfant [4]. Les animaux, sans se laisser détourner par ce spectacle, vont et viennent sans malice [5]. Ils penchent la tête vers l'herbe ou boivent à la source. Mais le chien, toujours irrité contre les étrangers, semble observer cette vision extraordinaire. Ainsi en a disposé le peintre. — Les pasteurs marchent sous la conduite d'une étoile, que la source reflète mal, parce que les brebis en troublent les eaux. »

Les mosaïques de Gaza comprenaient trois tableaux, que nous avons séparés par des traits : 1° une voix se fait enten-

1. On peut citer aussi les peintures de Nis, en Pisidie : Rott, *Kleinasiat. Denkm.*, p. 80.

2. Lond. Addit. 7169, fol. 8 v.

3. *Choricii Gaz. orat.*, éd. Boissonade, p. 92.

4. Τὴν εὐθύτητα τοῦ βρέφους, la direction. Phocas, éd. Troickij, p. 25, paraphrase : τὴν τοῦ βρέφους ἀνάκλισιν ἐπὶ τὴν φάτνην.

5. Ἐξ εὐθείας ἔμφυτον doit être corrigé en ἐξ εὐηθείας ἐφοίτουν. Comparez avec Phocas 25 (éd. Troickij, p. 25).

dre, les bergers écoutent, étonnés ; 2° l'ange se présente et leur explique le mystère ; 3° l'astre les conduit vers la crèche. Chaque fois, on revoyait le même paysage, avec la source, le troupeau et le chien. Choricius paraît décrire trois bergers, les trois bergers que nous retrouvons dans presque tous les monuments où l'Annonce reste distincte de la Nativité.

Les monuments du VIe siècle et leurs répliques postérieures représentent tantôt la première, tantôt la seconde de ces trois scènes : 1° Les bergers, tournés l'un vers l'autre, écoutent la voix, qui se fait entendre au-dessus d'eux [1]. En Orient, les vieux types se perpétuent d'âge en âge : au XIIe siècle, l'évangile syriaque du Bristish Museum [2] (fig. 107) reproduit la composition d'une étoffe d'Achmin, avec deux bergers [3]. 2° L'ange est debout devant eux, comme devant la Vierge au moment de l'Annonciation, d'abord à droite [4], puis à gauche [5]. Ailleurs, on combine les deux scènes : l'ange vient du ciel en volant [6]. Ainsi procèdent les plus vieux peintres de la Cappadoce.

Dans ces images, on semble varier beaucoup les attitudes. Mais, en réalité, toutes se ramènent aux types de Gaza : les uns portent « leur houlette devenue inutile » [7], d'autres s'appuient sur elle [8] : tous debout, pas de musicien [9].

La plupart de ces monuments ne comprennent qu'une scène. Il faut chercher le cycle complet dans les évangiles illustrés.

1. Pyxides de Werden et de Rouen : Garrucci, pl. 438. 1,2. — Encensoir de Crimée : Kondakov-Tolstoj, t. IV, p. 35. — Miniature allemande : Swarzenski, *Salzb. Mal*, pl. LXXXI. 270. — San Giovani in fonte, à Vérone : Venturi, t. III, p. 229, fig. 208. — Ivoire lombard de Bologne : Graeven, II. 16.

2. Lond. Addit. 7169, fol. 8 v.

3. Forrer, *Die frühchristlichen Alterthümer aus dem Gräberfelde von Achmin-Panopolis*, Strassb. 1893, pl. XV. 2.

4. Pyxide de Luxembourg, aujourd'hui à Florence : Garrucci 437.5 ; Graeven, II. 20.

5. Colonne de Saint-Marc : Gabelentz, *Plastik in Venedig*, p. 7 ; Venturi, t. I, p. 236-237, fig. 223-224. — Hortus Deliciarum, pl. XXVI. — Paris. 74, pl. 97. — Graeven, I. 34.

6. Oratoire de Jean VII : Schmid, *Geburt*, p. 40 ; Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, pl. LXVII. — Vatican. gr. 1156, fol. 277 v. — Codex Egberti : Kraus, pl. XII. — Évangile de Saint-Pierre : Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. XVII. 53. — Zillis : Rahn, *Mitt. Antiq. Ges.*, t. XVII, 1892. — Sant'Urbano alla Caffarella : phot. Moscioni 6649 A. — Porte de Bénévent : Venturi, t. III, p. 689, fig. 642. — Psautier de Saint-Louis : Pératé, *Nativité*, pl. XIII.

7. Pyxides de Werden et de Rouen.

8. Colonne de Saint-Marc, Hortus Deliciarum, Paris. 74.

9. Sauf d'insignifiantes exceptions, dans les monuments tardifs : à Sant'Urbano, un violon interpolé par l'effet d'une réparation ; à Vérone, une flûte tenue comme un bâton.

Paris. 74, pl. 96 : la Nativité, conforme au type du XIe et du XIIe siècle, mais sans les mages. A droite, deux bergers écoutent l'ange. Ils font double emploi avec les images qui suivent : une formule iconographique récente a remplacé la scène primitive, qui était distincte de l'Annonce aux bergers. — Pl. 97 a, après Luc 8.13, c'est-à-dire après les paroles de l'ange. Sur une longue frise, on voit l'ange, à gauche, avancer vers les deux bergers : un vieillard, couvert d'une mélote, gesticule, en s'appuyant sur son bâton, figure familière à l'iconographie du XIe siècle ; un imberbe, de face, tenant un court bâton presque horizontal, reproduit les types du VIe. Plus loin, à droite, devant une montagne, quatre moutons vont et viennent, la tête baissée : copie très simplifiée de la mosaïque de Gaza ; le chien et la source manquent. — Pl. 97 b : un ange conduit deux bergers ; tous trois marchent à grands pas (ἦλθον σπεύσαντες, Lc 2.16). L'ange a remplacé l'étoile des bergers, indiquée par Choricius, comme il remplace ailleurs celle des mages. — Le Paris. 74 reproduit donc le deuxième et le troisième tableau de Gaza.

Hortus Deliciarum, pl. XXVI, deux scènes : 1° l'ange, debout, et les trois bergers. 2° Marie, couchée à gauche de la crèche, puis Joseph, assis à droite ; deux bergers s'approchent de lui ; anges et rochers au-dessus. Sauf dans ces derniers détails, les deux miniatures reproduisent exactement la rédaction du VIe siècle. Les deux bergers suivent l'étoile. Le 74, ainsi que les mosaïques de Gaza, ayant figuré d'abord la Nativité, représente seulement les bergers cheminant. L'Hortus Deliciarum ajoute la crèche.

Vatican. 1156, fol. 277 v (fig. 76) [1]. Vignette marginale, près de Luc 2.9 : « Un ange du Seigneur se présenta à eux. » On voit les trois bergers, quatre moutons et un chien. La scène est complète ; mais l'attitude de l'ange se trouve modifiée : il descend en volant, la tête en bas. Nous connaissons cette variante. — Fol. 278, près de Luc 2.16 (fig. 77) : « et ils trouvèrent Marie... ». Marie, couchée près de la crèche ; les trois bergers approchent ; Joseph, plus bas, médite ; on ne voit ni la grotte, ni les anges [2], ni le bain. C'est la variante de l'Hortus Deliciarum, sous sa forme primitive.

1. Les trois bergers dans D'Agincourt, *Peinture*, pl. LVII. 7.
2. Dans le haut de la page, près de Luc 2. 13, neuf anges, figurés en buste volent, les bras levés, faisant le geste de la prière.

Passons au second type.

Dans deux miniatures de la Laurentienne (Laur. VI 23), nous voyons, comme sur deux frises, se succéder tous les épisodes du récit : 1° Au fol. 104 v (fig. 78), le Recensement, la Nativité, puis les bergers gardant le troupeau pendant la nuit. Ils sont deux, imberbes, assis sur le sol, l'un jouant de la flûte, l'autre caressant un chien [1]. 2° Au fol. 105 (fig. 79) [2], l'ange avance à grands pas, en faisant le geste de l'Annonciation ; les bergers restent à leur place, sans se lever ; l'un deux gesticule. Plus loin encore, deux bergers, debout, dont un vieillard enveloppé dans sa mélote, regardent de loin l'astre qui vient se poser sur la crèche. Marie, assise, les accueille. Joseph médite, en face d'elle. Une foule d'anges derrière la montagne chantent : « Gloire à Dieu ».

Cette miniature reproduit un original plus complexe, où les bergers, plus nombreux, trois sans doute, se trouvaient au milieu de leurs moutons et de leurs chèvres. Le copiste a simplifié sans souci de la logique, puisque, près de la crèche, un vieillard a pris la place d'un des deux jeunes hommes. Le prototype remontait au ve ou au vi^e^ siècle, à une époque où l'on figurait communément Marie et Joseph, assis l'un devant l'autre, aux deux côtés de la crèche [3]. Ce très vieux thème, qui s'est conservé dans les miniatures allemandes et même encore, au xiie siècle, dans le manuscrit syriaque du British Museum (fig. 107), était devenu étranger à l'iconographie byzantine du xie et du xiie.

Le Laur. VI 23 nous offre donc la réplique appauvrie d'une très ancienne rédaction, qui représentait les trois moments de l'épisode, d'après le texte de Luc.

Ailleurs, nous ne voyons plus les trois scènes ensemble, mais une d'elles, une seule, plus développée.

La première, dans l'évangéliaire du Rossicon, n° II (fig. 81) [4], forme un tableau distinct, occupant toute la page, avant la Nativité. Le flûtiste, ainsi qu'un autre adolescent assis, faisant manger son chien, rappelle d'assez près le Laur. VI 23. Un vieillard, enveloppé de sa mélote, s'appuie sur un bâton tordu, comme dans la troisième scène de ce manuscrit. Deux

1. Pokrovskij, p. 58.
2. H. Ét. C 412, avant Luc 2.9.
3. Par exemple, sur l'étoffe du Sancta Sanctorum.
4. Fol. 210 : Pokrovskij, p. XV, fig. 2.





Fig. 76-77. — Évangile de la Vaticane (Vatican. 1156).
(Coll. H. Ét.).

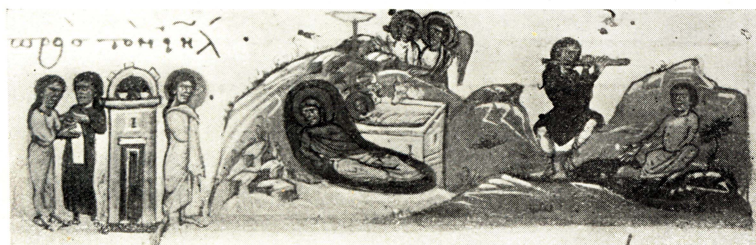


Fig. 78. — Tétraévangile de la Laurentienne (Laur. VI 23).
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).



Fig. 79. — Tétraévangile de la Laurentienne (Laur. VI 23).
(H. Ét. C 412).

compagnons se tiennent debout : l'un montre le ciel, où l'on entend une voix.

La seconde, à Kahrié-Djami [1], fait suite à la Nativité, et la Nativité, au Recensement. Le mosaïste suit bien la rédaction du Laur. VI 23, car il représente la Vierge, près de la crèche, dans la même posture : couchée sur le dos, les bras le long du corps, la tête légèrement tournée. Près de l'ange, il a transcrit le texte : « Ne craignez point, voici que je vous annonce une grande joie. » (Luc 2.10). L'ange s'incline avec le même mouvement qu'à la Laurentienne ; mais, il trouve devant lui trois bergers : deux imberbes et un vieux. Le premier, debout, se renverse en se retenant avec son bâton. Le flûtiste a cessé de jouer et cherche un appui sur le bras du vieillard, assis comme lui, mais plus calme. Les moutons reposent à leurs pieds. Cette réplique nous démontre que le prototype du Laur. VI 23 comprenait aussi, dans chaque scène, deux imberbes et un vieillard. Les attitudes diffèrent un peu ; la disposition, le caractère sont identiques.

L'évangéliaire d'Aix-la-Chapelle [2], près de la crèche, représente Joseph debout, en face de Marie, presque assise sur sa couche. Joseph est aussi debout, *imberbe*, dans la Nativité du Laur. VI 23 : remarquable survivance des types primitifs. Puis, au-dessous, dans la miniature ottonienne, les anges, planant, annoncent la grande joie : deux bergers, assis, regardent et écoutent en gesticulant ; le troisième, debout, se penche familièrement vers ses moutons. La « tour des troupeaux », mentionnée par saint Jérôme, montre que l'auteur de la composition connaissait les Lieux Saints.

Enfin, la troisième scène prend place dans un manuscrit que nous verrons souvent en relation avec le Laur. VI 23 : il s'agit du Copte 13, fol. 140 v. Trois bergers (les trois âges) approchent de la crèche ; l'un d'eux montre l'étoile. Joseph reste assis, comme dans le manuscrit grec ; mais on a changé et transposé Marie, creusé la grotte sur le flanc de la montagne et comme soulevé dans l'espace « la multitude de l'armée

1. Schmidt, *Kahrié-Djami*, pl. XXXIII. — Voy. la reliure de Lorsch (Molinier, *Ivoires*, p. 151) et la fresque de San Bastianello (Vatic. lat. 9071, fol. 235).
2. Beissel, *Hs. Kais. Otto*, pl. XXI. Comparez avec Cim. 58 (Leidinger, *Miniaturen*, I. 17) et le codex de Brême (phot. Pfeiffer). Voy. aussi deux ivoires du XIIe siècle, conservés à South-Kensington (Venturi, t. III, p. 374, fig. 361) et au musée de Cologne (Venturi, *La Madone*, p. 214).

céleste » (Luc 2.13), qui arrive, volant et agitant de petits drapeaux (fig.80)[1].

Ainsi les deux manuscrits qui toujours s'opposent l'un à l'autre, Paris. 74 et Laur. VI 23; représentent deux groupes, deux rédactions. Un trait essentiel distingue le Laur. VI 23 : le musicien. Ce personnage prend part à deux scènes : avant l'apparition, il joue ; en présence de l'ange, il écoute. Dans le 74, il demeure inconnu.

Ces deux rédactions appartiennent à deux régions différentes. L'une, par les mosaïques de Gaza, se rattache aux centres hellénistiques voisins de la Palestine. Elle s'y est conservée, s'il est vrai qu'au XIIe siècle Phocas ne nous abuse point, en empruntant mot à mot, pour décrire les mosaïques de Bethléem, la description de Choricius[2]. L'autre, avec Kahrié-Djami, peut revendiquer Constantinople. Elle n'y pénétra point tardivement, puisque Constantin le Rhodien observait le flûtiste aux Saints-Apôtres[3] :

Τῶν ποιμένων εὔηχον ἄγραυλον λύραν.

Le Laur. VI 23 nous découvre donc la source commune, où puisèrent les mosaïstes de Justinien et ceux de Paléologues, pour décorer les églises de la grande cité byzantine.

En conclura-t-on qu'un maître constantinopolitain a pu créer ce motif? Non, sans doute, car d'autres données nous conduiront vers la Palestine.

En Cappadoce, à Gueurémé, dans une des chapelles voisines de Toqale, on lit, dans le champ, autour du berger :

παυσατε
[αγ]ρ-αϐ[λουν]
τ]ες υ τ[ων θρ]εμ
μα[τ]ων ϊγ[ε]μ[ονε]υοντες

Les premiers mots, παύσατε ἀγραυλοῦντες, se répètent assez souvent près de ce personnage[4], ou même en son absence[5].

1. Comparez avec le Copte-arabe 1 de l'Institut catholique, fol. 2.

2. Éd. Troickij, *Palest. Sbornik*, t. VIII. 2, p. 26. Il supprime le dernier épisode et le remplace par l'Adoration des mages, parce que, suivant la pratique du XIIe siècle, l'Annonce aux bergers se trouvait simplifiée et réunie avec la Nativité.

3. Éd. Legrand, au vers 769.

4. El-Nazar.

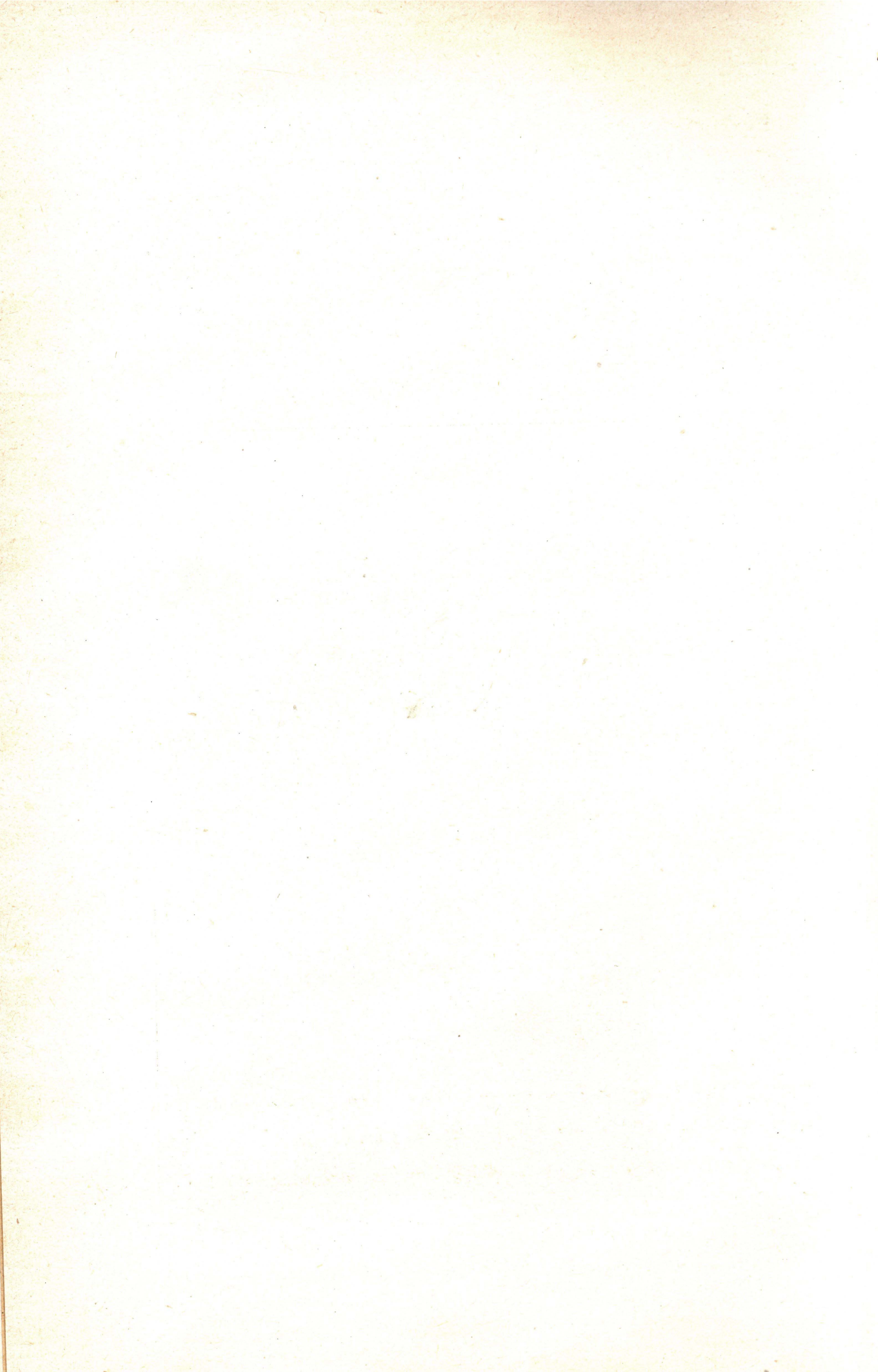
5. Transept de Toqale, Hemsbey-Klissé, chapelle à Gueurémé : phot. Jerphanion.



Fig. 80. — Tétraévangile de la Bibl. Nat. (Copte 13).
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).



Fig. 81. — Évangile du Rossicon, n° 2.
(Phot. Millet).



Plus tard, à Tchareqle et Qaranleq, l'allocution affecte une forme un peu différente : παύσασθε οἱ ἀγραυλοῦντες. Elle se retrouve à Géraki, à côté du musicien. Nous avons lu : παύσασθε ἀγραυλοῦντες, à Saint-Jean-Chrysostome ; ou bien : παῦσε τοῦ ἀγραυλεῖν, dans la Zoodochos-Pigi.

Dans une telle inscription, on reconnaît aisément un texte liturgique. La veille de Noël, au début de l'office matinal (ὄρθρος), on chante un αὐτόμελον ainsi conçu :

Αὐλῶν ποιμενικῶν καταπαύων ᾆσμα, στρατὸς ἀγγελικὸς ἐπεφώνει λέγων· παύσασθε ἀγραυλοῦντες, οἱ τῶν θρεμμάτων ἡγεμονεύοντες· κράξατε ἀνυμνοῦντες ὅτι ἐτέχθη Χριστὸς ὁ Κύριος ὁ εὐδοκήσας σῶσαι ὡς Θεὸς τὸ γένος τῶν ἀνθρώπων.

« Arrêtant le chant des flûtes pastorales, l'armée angélique s'écriait : Cessez de passer la nuit dans les champs, vous les conducteurs des troupeaux ; proclamez, en chantant un hymne, qu'il est né, le Christ, le Seigneur, qui a daigné, étant Dieu, sauver le genre humain [1]. »

Le Ménée ne désigne point l'auteur de ce poème. On peut concevoir qu'il vivait en Palestine [2]. Un curieux rapprochement le prouvera. A l'est de Bethléem, on avait édifié un monastère nommé ποιμανεῖον ou ποίμνιον, « à l'endroit où les saints anges annoncèrent aux bergers la naissance du Sauveur et dirent : Gloire à Dieu dans les hauteurs et paix sur la Terre ! » Ainsi s'exprimait un auteur du VIIe siècle [3]. Or, dans la première moitié du IXe, un moine palestinien, Épiphane, utilisant cette source, au moment où l'hymne nouveau occupait l'attention, oublia le texte évangélique, au point d'écrire : « Là où l'ange apparût aux bergers et leur dit : παύσασθε ἀγραυλοῦντες. » Une rédaction ajoute : κράξατε ἀνυμνοῦντες [4].

C'est donc en Palestine que le petit tableau pastoral, évoqué par un mot de l'évangéliste, ποιμένες ἀγραυλοῦντες (Luc 2.8),

1. Ménée de décembre, Athènes, p. 198 ; Venise, p. 173 B : après la deuxième stichologie.

2. Dans le canon du jour de Noël, Cosmas de Majuma, paraphrase Luc, presque dans les mêmes termes : « Les bergers passant la nuit dans les champs virent une apparition lumineuse. La gloire du Seigneur brille autour d'eux et un ange s'écrie : Chantez que le Christ est né. Dieu le Père, sois béni. » (Ode 7, Athènes, p. 230 ; Venise, p. 201).

3. Vie de Constantin et d'Hélène, publiée par Vasiljevskij, *Povjest Epifanija*, priloženie III, p. 251, 257 (*Palest. Sbornik*, t. IV. 2).

4. Vasiljevskij, *op. l.*, p. 3 et 12.

peut-être par un jeu de mot[1], aurait pris une forme précise. De là viendrait l'image, ainsi que le chant. On supposera qu'elle décorait l'église du Ποίμνιον. En tout cas, le chant l'accompagnait, l'expliquait, le faisait aimer.

Nous n'en conclurons pas qu'il l'ait forcément précédée et suggérée. On ne le voit point inscrit dans les fresques les plus archaïques : Balleq-Klissé, chapelle près de Qaterdji-Djami. En revanche, nous savons que Constantin le Rhodien mentionne le flûtiste aux Saints-Apôtres, et, si nous hésitions à suivre Heisenberg, lorsqu'il attribue cette composition au mosaïste de Justinien, un autre monument nous convaincra que, dès le VIe siècle, en Palestine, on représentait le musicien. En effet, sur l'une des ampoules de Monza [2], le berger assis paraît tenir sa flûte droite, devant son visage, dans la même position qu'à Tchareqle, Qaranleq et Nagoriča. Il a cessé de jouer [3].

Ainsi, le berger musicien de Mistra peut se réclamer de lointains ancêtres. Du VIe au XVe siècle, on les voit apparaître plus ou moins nombreux, suivant les époques. Ils prennent part à l'une des deux scènes décrites par l'évangéliste : tantôt jouant pour charmer leur troupeau, tantôt cessant de jouer pour écouter l'ange. Or, dans la composition de la Nativité, le plus souvent, le musicien s'est arrêté. On lui voit pourtant encore l'instrument aux lèvres, comme s'il n'apercevait pas l'apparition, soit dans les fresques archaïques, en Cappadoce, soit dans les plus récentes, à Mistra et au Mont-Athos. Rencontre d'autant plus significative qu'à la Pantanassa et à Saint-Nicolas de Lavra l'iconographe a puisé aux sources, car il emprunte la veillée des bergers à la rédaction de la Laurentienne et du Rossicon, et figure, suivant l'exemple de ces deux manuscrits, un peu plus bas, l'autre berger assis, donnant à manger, non plus, il est vrai, à son chien, mais à ses moutons [4].

Signification du berger musicien. — Pourquoi la scène pastorale, précédant la vision, a-t-elle pris place dans la Nativité ? Les iconographes ne s'amusaient point à peindre de simples

1. Ἀγραυλοῦντες, passant la nuit dans les champs ; αὐλοῦντες, jouant de la flûte.

2. Garrucci 433.9 : dessin inexact. J'observe le détail sur la photographie Rossi.

3. Peut-être reconnaîtra-t-on aussi le flûtiste, assis de face, dans Garrucci 434.1, où le motif paraît mal compris.

4. Voy. aussi Lichačev, pl. CXXIV. 219.

tableaux de genre. Toute scène, même la plus futile en apparence, rappelait au fidèle un acte de piété, une fête, ou un moment de la fête. Dans l'évangile du Rossicon, au-dessus de la veillée des bergers, en marge, une main avisée désigne ce moment : Νῦν οἱ ποιμένες ἔπαυσαν ἀγραυλοῦντες. Cette première image se rapporte, en effet, à la vigile. La suivante, la Nativité traditionnelle, à la fête.

Relisons l'office du 24 décembre, au début : « Demain notre Dieu naîtra de la Vierge Marie ; les mages se rassemblent, apportant leurs présents ; les bergers passent la nuit aux champs (ἀγραυλοῦσι)[1]. » Ainsi, le voyage des mages et la veillée des bergers, préliminaires de la Nativité, correspondent à la vigile de la fête. Le jour même, au début de l'office, le chant évoque encore ces deux scènes secondaires et les montre groupées autour de la crèche[2] : « Allons voir, fidèles, où est né le Christ. Suivons l'astre avec les mages, rois de l'Orient. Là, les anges chantent sans cesse. Les bergers passent la nuit aux champs, en récitant une ode digne de lui : Gloire dans les hauteurs... Ποιμένες ἀγραυλοῦσι ᾠδὴν ἐπάξιον δόξα ἐν ὑψίστοις λέγοντες[3]. » Un sermon faussement attribué à Chrysostome[4] développe ce tableau : « Un étrange et sublime mystère se présente à mes yeux : des bergers se font entendre autour de mes oreilles ; ils n'accompagnent point de leur flûte une chanson vaine, mais ils chantent un hymne céleste. Les anges chantent ; les archanges font retentir leurs mélodies ; les chérubins, leurs hymnes ; les séraphins, leurs doxologies. Tous sont en fête, en voyant Dieu sur la terre et l'homme dans le ciel. »

Ainsi, dans nos fresques, le gracieux musicien couronné de feuillage fera ressortir, par son insouciance, l'ardeur de ses compagnons, debout, glorifiant le nouveau-né. Il joindra utilement l'humble écho de son flageolet au concert des anges. Tandis qu'il charme ses moutons, les mages arrivent à cheval. Les deux images, évoquées ensemble par le chant liturgique, au début de l'office du 24 décembre, se trouvent réunies au sujet

1. Athènes, p. 198 A ; Venise, p. 173 B : après la première stichologie.
2. Μετὰ τὴν α' στιχολογίαν, *op. l.*, p. 226 ; Venise, p. 197 B.
3. Voyez aussi p. 220 B ; Venise, p. 192 B : ποιμένων γὰρ ἀγραυλούντων καὶ μάγων προσκυνούντων.
4. Éd. Bareille, t. XI, p. 114 : ποιμένες μου περιηχοῦσι τὰ ὦτα, οὐκ ἔρημον συρίζοντες μέλος, ἀλλ' οὐράνιον ᾄδοντες ὕμνον.

même de la fête. Les deux miniatures du Rossicon sont fondues en un seul tableau.

Si le XIV[e] et le XV[e] siècle ont marqué de la prédilection pour cette humble musique, ce n'est point seulement parce que l'imagination des mélodes l'associait au chœur des anges. L'art antique en avait exprimé la poésie familière et le goût antique renaissait alors, avec le culte des Lettres. En dehors de l'iconographie sacrée, les peintres de Byzance se plaisaient à représenter ce divertissement. Le texte même de Grégoire de Nazianze, décrivant les joies du printemps, les y engageait. « Le berger et le bouvier accommodent leurs syrinx, font entendre une musique pastorale et passent le printemps parmi les herbes et les rochers [1]. » Tantôt, le miniaturiste prend le texte à la lettre et pose les deux gardiens l'un devant l'autre, sur deux monticules, jouant l'un de la syrinx, l'autre de la flûte, tandis que deux bœufs, trois brebis et un bouc paissent dans la prairie [2]. Tantôt, il reproduit simplement un type iconographique : le berger, seul, joue de la flûte, près de son chien, devant ses brebis, qui vont paissant et se désaltérant [3]. Le geste, la pose, les jambes nues, tout répond à la première scène du Laur. VI 23. Cette gracieuse figure hellénistique plaisait naturellement aux artistes raffinés de Byzance : ils l'ont même introduite parmi les animaux qui décorent les canons des évangiles illustrés [4].

Ainsi, la liturgie concourait avec l'humanisme pour faire revivre le gracieux paysage alexandrin, conservé par la copie des anciennes miniatures. Les moutons de la Péribleptos dressent l'oreille vers le jeune musicien couronné de feuillage, comme si, après tant de siècles, leur rêverie suivait encore les ébats de Daphnis et de Chloé.

Dans quelle mesure les artistes du XIV[e] siècle ont-ils copié les évangéliaires hellénistiques, contemporains des fresques de Gaza ? Où Cavallini a-t-il vu la ténia qui ceint le front de l'ado-

1. Ἄρτι δὲ ποιμὴν καὶ βούκολος ἁρμόζονται σύριγγας καὶ νόμιον ἐμπνέουσι μέλος καὶ φυτοῖς καὶ πέτραις ἐνεαρίζουσι. Sermon εἰς τὸ ἔαρ : Migne, t. 36, p. 608.

2. Hieros. 14, fol. 33 v : Papadopoulos-Kérameus, Ἱεροσ. βιβλιοθήκη, t. I, p. 48; phot. Soc. orth. Palest. 629. Le bouvier taille sa flûte dans le Paris. gr. 533, fol. 34 v : Schlumberger, *Épopée*, I, p. 513.

3. Rossicon VI, fol. 37 v : Pokrovskij, *Očerki*, p. 205 ; Coisl. 329, fol. 26 v, où les détails sont effacés.

4. Paris. 64, fol. 5. On la voit aussi dans les psautiers : Dalton, *Byz. art*, p. 249.

lescent, le ruisseau où les moutons s'abreuvent, le chien qui les garde ? Examinons une des miniatures du psautier serbe [1] : dans le bas, Joseph et les sages-femmes semblent des figures étrangères, interpolées dans un paysage antique. Retirons-les et nous retrouverons un de ces petits tableaux que l'on sculptait sur la colonne de Théodose [2]. Nous y reconnaîtrons les chèvres qui se heurtent sur les ampoules de Monza [3] ; le jeune berger, élégant, appuyé sur sa houlette et tendant un objet à son chien, dressé sur ses pattes de derrière, nous rappellera une colonne sculptée de Tchinili-kiosk [4] ou bien une étoffe d'Achmin [5].

Mais, portons nos regards un peu plus loin. Écoutons M. Mâle [6] nous décrivant les œuvres vivantes du xve siècle français : « *Quand l'ange apparaît aux bergers, ils sont généralement occupés* à jouer de la musette. L'un apprend à son chien à se tenir debout sur ses pattes de derrière ; un autre boit à sa gourde. Un autre reçoit de sa bergère une couronne de fleurs. » Nous connaissons, en Orient, le musicien couronné de fleurs, le chien dressé sur ses pattes. D'où vient ce décor pittoresque ? « L'iconographie nouvelle de la Nativité s'explique dans tous ses détails par les mystères. » En effet, le public aimait les bergers, les entendait avec plaisir célébrer leur métier :

> « C'est un petit roy
> Berger qui a panetière. »

Conclurons-nous que nos fresques de Mistra ou de l'Athos, que les miniatures du psautier serbe reproduisent les pastorales qui se jouaient à Paris ? Non, puisque nous savons qu'à Byzance le chant liturgique suffisait, pour évoquer, dans des esprits nourris d'humanisme, le souvenir des idylles alexandrines.

1. Strzygowski, *Serb. Psalter*, pl. XXV. 54.
2. D'Agincourt, *Sculpture*, pl. XI, fig. 4.
3. Garrucci 443. 9 ; phot. Rossi. Voy. aussi Garrucci 433. 7, 434. 1.
4. Strzygowski, *Byz. Zeits.*, t. I, 1892, p. 576, pl. I.
5. Forrer, *Frühchrist. Alterthümer*, pl. XV. Voyez aussi la scène pastorale de Saint-Aquilin, à Milan : Toesca, *Pittura nella Lombardia*, p. 11, fig. 5-6.
6. Mâle, II, p. 34.

III. — Le cycle de la Nativité

Les compositions complexes : Luc et Matthieu. — Les iconographes byzantins ont placé, dans le cadre de la Nativité, non seulement les bergers, mais aussi les mages. Luc raconte la Nativité et l'Annonce aux bergers. Il a donc inspiré ces deux compositions, qui d'abord se suivent et plus tard se confondent. Matthieu ne dit qu'un mot de la Nativité, puis fait un tout autre récit : Adoration des Mages, Fuite en Égypte, Massacre des Innocents. Il suscitera une autre suite d'images, où la Nativité ne prendra place que par artifice. La fusion des deux évangiles en un seul thème iconographique se produisit donc tardivement et de façon moins durable.

Sur ce point encore, le xive siècle paraît innover. Précédemment, au xie et surtout au xiie, nous apercevons bien les mages près de la crèche, mais debout. Plus rarement, ils accourent à cheval. Parmi les monuments proprement byzantins, nous n'en pourrons alors citer que quatre exemples : mosaïque de la Palatine, miniatures du Paris. 74, du Suppl. grec 914 et du Mégaspiléon. Or, aux xive-xvie siècles, ces exemples se multiplient. Les compositions de Mistra [1], du Mont-Athos [2], de Studenica, de Volotovo, des icones [3], enfin du psautier serbe [4] doivent à ce motif pittoresque plus de mouvement et d'imprévu [5].

Puis, prenant goût aux images complexes, les iconographes introduisirent dans la Nativité les autres épisodes racontés par Matthieu. D'abord, l'expédition des mages : arrivée, adoration et retour. Les trois scènes se succèdent de gauche à droite, l'arrivée et le retour dans le lointain, l'adoration en avant. A Saint-Nicolas de Lavra, les trois cavaliers vont en compagnie d'un ange. Ils adorent Jésus dans la crèche. Au Brontochion de Mistra [6], ils suivent seuls l'étoile. En revanche, l'Adoration prend un aspect plus solennel : à quelque distance de la crèche,

1. Péribleptos, Pantanassa.
2. Saint-Paul, Lavra, Dionysiou, Dochiariou, manuel de Denys.
3. Icone de Saint-Eustathe, au Mont-Athos — Lichačev, pl. LXII, LXIII, n°s 101, 102, 103. — Collection Sterbini : Muñoz, *Art byz. Grottaferrata*, 40, fig. 18. — Lichačev, *Ist. značenie*, p. 182, fig. 400.
4. Strzygowski, *Serb. Psalter*, pl. XXV. 54.
5. Voyez Kehrer, t. II, p. 96.
6. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 95. 8.

on revoit Marie assise ; Joseph l'assiste, debout derrière son siège ; un ange sert d'introducteur. Le type traditionnel de l'Adoration a pénétré dans le cadre de la Nativité. Denys de Fourna distingue les deux thèmes. Il joint à l'un l'arrivée, à l'autre le retour.

En Serbie, dans l'église de Gradac (fig. 88), édifiée vers le milieu du XIIIe siècle, le récit de Matthieu est peint en entier autour de la Nativité : arrivée, adoration et retour des mages, fuite en Égypte, massacre des Innocents.

Voilà donc un fait notable : au terme de l'évolution iconographique, les deux évangiles se pénètrent et se combinent, pour former, dans un cadre unique, un cycle complet. Aux vieux thèmes byzantins, clairs et sobres, succède une composition diffuse, complexe et pittoresque. L'événement capital ressort à peine parmi tant de détails. Le dogme se perd dans le récit.

Nous ne pourrions expliquer cette nouveauté sans remonter aux sources et aux origines.

On sait que les exégètes se sont divisés en essayant d'accorder ensemble les deux évangiles [1]. Épiphane de Chypre, Eusèbe estimaient que les mages adorèrent Jésus dans une maison [2], deux ans après la naissance. Au contraire, saint Justin [3] prétendait que « Marie enfanta le Christ et le plaça dans une crèche, où les mages, venus d'Arabie, le trouvèrent. » Les apocryphes ont popularisé les deux conceptions : la première en Occident [4], la seconde en Orient [5]. Les docteurs grecs ou syriens, à la presque unanimité, ont suivi saint Justin [6]. Plus tard encore, les théologiens byzantins, tels que Théophane Kérameus [7], ont voulu montrer Dieu humilié dans la crèche et recevant, dans son humiliation même, l'hommage de l'Univers. Enfin, les églises d'Orient, détachant, à l'exemple de Rome (354),

1. Voyez les textes dans Bayet, *Mission au Mont-Athos*, p. 268-270 ; Pokrovskij, p. 128 ; et surtout Kehrer, t. I, p. 12 sq.

2. Mat. 2. 11 : ἐλθόντες εἰς τὴν οἰκίαν.

3. *Dialogus cum Tryphone*, Migne, t. VI, col. 660.

4. *Pseudo-Matth. ev.*, 16 : secundo anno intrantes in domum.

5. *Protévangile*, ch. 21 ; *Spelunca Thesaurorum*, *Vita Adami*, dans Kehrer, t. I, p. 18.

6. Kehrer, t. I, p. 16. Voyez une exception dans Bayet, *Mission au Mont-Athos*, p. 266.

7. Homélie 52, sur les Innocents, Migne, t. 132, col. 919 : « L'Incarnation a commencé et fini par l'humiliation. »

Noël de l'Épiphanie, ne suivirent pourtant point l'Occident, lorsqu'il séparait, par un intervalle de plusieurs jours, l'Adoration de la Nativité. Le Synaxaire byzantin indique bien les deux commémoraisons sous deux rubriques distinctes, mais le même jour : le 25 décembre[1].

Ainsi, l'on rapprochait les deux évangiles, on habituait les esprits à combiner les images des deux récits. A la Nativité, on rattachait non seulement l'Adoration, mais aussi la Fuite et le Massacre, qui sont commémorés peu de temps après, le 26 et le 29 [2]. C'est ainsi que les iconographes ont pu concevoir les compositions de Saint-Nicolas, du Brontochion et de Gradac.

Nous mettrons maintenant ces compositions en regard des monuments. Nous examinerons deux groupes :

1° Le cycle de Matthieu, sans la Nativité.

2° Le cycle de Matthieu, combiné avec la Nativité.

Le cycle de Matthieu, sans la Nativité. — Nous suivrons le cycle de Matthieu dans les évangiles illustrés. Prenons d'abord, au xe siècle, le Paris. gr. 115 ; puis, au xiie, le Copte 13, réplique d'une rédaction plus ancienne. Nous aurons le tableau suivant :

	Paris. 115	Copte 13
Premier songe de Joseph.	fol. 23 v.	fol. 4 v.
Hérode consulte les scribes.	fol. 24 v.	fol. 5.
Hérode convoque les mages.	fol. 25.	
Adoration.	fol. 25 v.	fol. 6.
Deuxième songe de Joseph	fol. 25 v.	
Fuite en Égypte	fol. 26.	
Massacre des Innocents	fol. 26.	fol. 6 v.

On a négligé la Nativité et traité sobrement l'épisode des mages : seulement deux scènes, que le Copte 13 confond en une seule (fig. 82-84), puis, l'Adoration. La consultation des sacrificateurs et des scribes rappelait la prophétie de Michée.

L'Adoration des mages, figure de la vocation des Gentils, occupait une place éminente dans la pensée chrétienne. Les

1. Ménée de décembre, Athènes, p. 229 ; Venise, p. 200. La plupart des synaxaires byzantins, au 25 décembre, contiennent les deux rubriques : Delehaye, *Synaxarium*, p. 343. Voyez Nilles, *Kalendarium*, t. I, p. 363.

2. Ménée, éd. Athènes, p. 235, 269 ; Venise, p. 206, 231.

Pères attachaient aussi une signification profonde à l'apparition de l'étoile : « L'étoile servant de guide, dit Augustin, le Christ s'est manifesté aux Nations [1]. » Les sculpteurs du IVe et du Ve siècle ont souvent représenté cette scène, parfois seule [2], d'ordinaire avant l'Adoration, sur une même frise [3], formant ainsi le noyau d'un cycle iconographique, qui recevra un développement considérable.

On montra d'abord les mages « observant les astres », ou



FIG. 82-83. — Paris. gr. 115. — 84. Copte 13.

bien « examinant la prophétie au sujet de l'étoile », c'est-à-dire la prophétie de Balaam (un astre se lèvera de Jacob), que les astrologues persans, disait-on, s'étaient transmise de génération en génération [4]. Cette image singulière appartient au

1. Kehrer, t. I, p. 47. Sur ces doctrines, voyez Bayet, *Mission au Mont-Athos*, p. 359, et Kehrer, t. I, p. 10-22, 32-36.

2. Soit au-dessous de la Nativité (sarcophages d'Arles : Garrucci 310.4 et 399.1 ; Kehrer, t. II, fig. 15 ; cf. p. 27, note 2 ; p. 29, note 1), soit à côté (sarcophage de Saint-Celse à Milan : Garrucci 315.5 ; Kehrer, p. 29).

3. Sarcophage de Milan : Garrucci 329.1. — Ambon de Salonique : Bayet, pl. I, 5, p. 250 sq. ; Kehrer, t. II, fig. 17-18, 44-45 ; H. Ét. C 671-675. — Cassette de Werden : Kehrer, fig. 16. — Sainte-Marie-Antique : Grüneisen, p. 104-105, fig. 83, pl. XXI.

4. Saint Basile, Homélie sur la Nativité, ch. 15, Migne, t. 31, col. 1469. Voyez aussi saint Grégoire de Nysse, *In diem natalem Christi* (dubia), Migne, t. 46, col. 1133 C, et le Synaxaire byzantin.

pays même de saint Basile, qui nous rapporte la légende, car nous la rencontrons dans les monuments cappadociens : colonne de Saint-Marc [1], fresque de Toqale [2]. Il est vraisemblable qu'elle fut conçue en Mésopotamie.

Puis, les mages se mettent en route. Aux Saints-Apôtres de Constantinople, on les voyait « venant en hâte de la Perse..., conduits par l'astre [3]. » Sophronios de Jérusalem fait aussi allusion à leur marche rapide [4]. Ils arrivaient donc à cheval. Au IXe siècle, quelques iconographes syriens ou carolingiens les font galoper, en s'inspirant de modèles hellénistiques, au moins contemporains des Saints-Apôtres. Aux XIe-XIIe, les répliques du psautier Chludov [5] (fig. 87) puisent aux mêmes sources. L'Occident affectionne ce motif [6]. Nicolo et Giovanni Pisano l'ont immortalisé [7].

De bonne heure aussi, vers le IXe siècle, en Orient comme en Occident, on représentait les autres moments de l'action : les mages interrogés par Hérode [8], avertis par l'ange [9], puis retournant chez eux [10]. Au Xe ou au XIIe, dans les miniatures allemandes [11] ou sur les portes de bronze de l'Italie [12], le cycle atteint son entier développement : les mages arrivent, comparaissent devant le tétrarque, adorent à Bethléem, voient l'ange en songe, puis s'en vont, voyageant toujours à cheval.

Il est clair qu'un pareil cycle provient de la Palestine. Les mages n'observent plus les astres en Mésopotamie. Ils courent vers Jérusalem, devenue le centre de l'action : l'inscrip-

1. Gabelentz, *Plastik in Venedig*, p. 7 ; figuré par Venturi, t. I, p. 235, 237, fig. 222, 224.
2. Phot. Jerphanion. Cf. Millet, *Comptes-Rendus Acad. Inscr.*, 1912, p. 329.
3. D'après Constantin le Rhodien. Voy. Heisenberg, *Apostelkirche*, p. 229.
4. Δρομέες τότε προῆλθον. D'autres auteurs ont exprimé la même idée : Kehrer, t. I, p. 22, 31.
5. Lond. Addit. 19352, fol. 92. — Barberin. gr. 372, fol. 115. — Cod. Hamilton : Kehrer, t. II, p. 98, fig. 96.
6. Kehrer, t. II, p. 124, fig. 131 ; p. 145, fig. 157-158 ; p. 187, fig. 219, 221. — Monréale : Gravina pl. 17 C.
7. Kehrer, t. II, p. 72, fig. 57, 59.
8. Sacramentaire de Drogon : Boinet, *La min. carol.*, pl. LXXXIX.
9. Paris. 510 : Omont, pl. XXXII. D'après le récit apocryphe : comparez Mat. 2. 12 (χρηματισθέντες κατ'ὄναρ) avec *Protev. Jacobi* 21.4 (χρηματισθέντες ὑπὸ τοῦ ἀγγέλου). De même, *Pseudo-Matth ev.*, 16 ; *Evangel. infantiæ*, c. 7.
10. Ivoire de Francfort : Kehrer, t. II, p. 106, fig. 102. — Ivoire du Palais des Arts, à Lyon : *op. l.*, p. 107, fig. 106 ; cf. Pératé, *Nativité*, p. 36.
11. Codex de Gotha : Kehrer, t. II, p. 109, fig. 107 ; phot. Pfeiffer. — Psautier Albani, à Hildesheim, après 1114 : Kehrer, t. II, p. 127, fig. 135-139.
12. Bénévent : Venturi, t. III, p. 693, fig. 643-644. — Monréale, Pise.

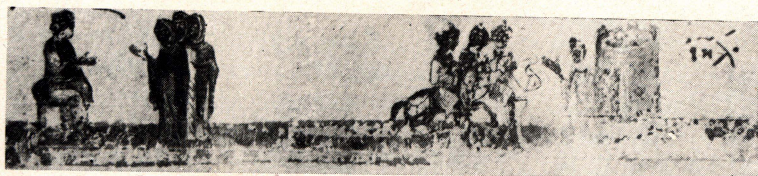


Fig. 85. — Tétraévangile de la Laurentienne (Laur. VI 23).
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).



Fig. 86. — Tétraévangile de la Laurentienne (Laur. VI 23).
(H. Ét. C 376).



Fig. 87. — Psautier de Londres.
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).

tion de Monréale nomme en effet la ville sainte. Damascène se plaît à raconter leurs multiples démarches ; un miniaturiste, qui travaillait sans doute dans la laure de Saint-Sabbas (Hierosolymiticus 14), représente tout ce détail. Ils arrivent à cheval, sous la conduite de l'étoile, interrogent un Juif aux portes de Jérusalem, comparaissent devant Hérode (fol. 104 a), qui convoque les prêtres et les scribes ; les Juifs les entretiennent à maintes reprises (fol. 104 v, 105 v) ; enfin, Marie les reçoit, leur permet de faire peindre son portrait, de prendre l'enfant dans leurs bras et de le caresser (fol. 106, 106 v, 107). Mais, voici qu'étant à table, devant l'église de Bethléem, ils voient un ange descendre du ciel et reçoivent l'ordre de partir ; aussitôt, ils remontent à cheval et s'éloignent en toute hâte avec leur guide céleste (fol. 107 v)[1].

Il était naturel d'introduire le voyage des mages dans le cycle des évangiles illustrés, à plus forte raison dans les mosaïques et les fresques. Voici quelques exemples :

	Laur. VI 23 (fig. 85-86, 111, 115)	Vatican. 1156 (fig. 95-99)	Kahrié-Dj.	Kalinic (f. 105, 112)
Songe de Joseph. .	fol. 5 v.		—	
Hérode consulte les scribes	fol. 6.		—	
Les mages à cheval arrivent à Jérusalem	fol. 6.		—	
Hérode interroge les mages.	fol. 6 v a.	fol. 279.	—	
Les mages à cheval vont à Bethléem.	fol. 6 v a.			
Adoration. . . .	fol. 6 v a.	fol. 279 v.	?	—
Retour des mages.	fol. 6 v a.	fol. 280.	—	—
Songe de Joseph. .	fol. 6 v b.	fol. 280.	—	—
Fuite en Égypte. .	fol. 6 v b.	fol. 280.	—	—
Massacre des Innocents.	fol. 7.	fol. 280 v.	—	

Entre les miniatures de la Laurentienne et les mosaïques de Kahrié, il y a parenté. On y peut observer la même interver-

1. Hierosolymiticus 14, décrit par Papadopoulos-Kérameus, Ἱεροσολ. βιβλιοθήκη, t. I, p. 53. Les photographies de la Société orthodoxe palestinienne, nos 627, 628, 642, 658, reproduisent les fol. 106, 106 v, 107 et 107 v. Le même sermon, aussi largement illustré, se retrouve, au XIe siècle, dans le ménologe d'Esphigménou : Bayet, *Mission au Mont-Athos*, p. 275, note 3 ; Brockhaus, p. 192, 229 ; Lambros, *Catalogue*, t. I, p. 172.

sion typique des épisodes : les mages arrivent et comparaissent aussitôt devant Hérode. La Consultation des scribes, qui devrait séparer les deux scènes, les précède, dans le manuscrit, ou bien les suit, dans l'église. En ce point, le mosaïste s'est inspiré du synaxaire que nous résumerons un peu plus loin. D'autre part, il a supprimé le Voyage à Bethléem, ou plutôt, évité une répétition superflue[1].

Kahrié-Djami nous conduit à Gradac (fig. 88). Les divers épisodes occupaient une suite de panneaux. Maintenant, ils se groupent autour de la Nativité, dans un même cadre : distribution différente, choix analogue. Il ne sera pas superflu de décrire cette composition complexe, pour en comprendre la genèse. Nous y joindrons le Brontochion.

La Nativité occupe le milieu : on a placé, sur trois rangs, de haut en bas, les anges, la crèche avec Marie, puis le bain. Les bergers viennent au dernier rang, à droite. L'ange, dans un pli du terrain, au-dessous de la crèche, leur annonce la grande joie. Joseph, sans doute, leur faisait pendant, à gauche, au milieu des moutons paissant. En somme, sauf l'Annonce aux bergers, chaque motif conserve à peu près sa place traditionnelle. Au Brontochion, on a troublé l'ordre plus profondément.

Sur les côtés, même arrangement, dans les deux églises. Quatre groupes se correspondent deux à deux, sur deux rangs. En haut, les mages arrivent, puis s'éloignent, toujours à cheval ; au-dessous, de chaque côté, un ange amène d'autres personnages : à droite, les mages, à gauche, deux femmes voilées [2]. Ici finit la composition du Brontochion. A Gradac, elle se continue encore, de haut en bas, sur deux autres rangs : au premier, le Songe de Joseph et la Fuite en Égypte, au second, la Consultation des scribes, la Réception des mages, et le Massacre des Innocents. A cette place, la peinture a beaucoup souffert. On restituera aisément Joseph endormi. Mais, au-dessous, on éprouvera quelque embarras. A gauche, Hérode, assis, se retourne vers les scribes, qui lisent la prophétie de Michée dans un codex ; puis, devant lui, un peu dans le fond, un des mages, inclinant la tête vers la droite, paraît s'éloigner : réplique du Copte 13 (fig. 84) [3], où le tyran, sans quitter

1. Kehrer, t. II, p. 98, rapproche de cette mosaïque le type du psautier Hamilton : le rapport est justement l'inverse de ce qu'il suppose.

2. Elles sont effacées à Gradac.

3. *Le codex de Gotha, fol. 130, confond aussi les deux épisodes.*



Fig. 88. — Fresque de Gradac, en Serbie.
(Phot. Millet).



son siège, en un seul instant, consulte les scribes et renvoie les mages. Plus loin, au bord de l'arcade, un petit enfant gît sur le sol. Si, dans la lacune, on rétablit les autres mages, le bourreau qui reçoit l'ordre et celui qui frappe, il ne restera plus de place pour une seconde figure d'Hérode. Les trois épisodes se trouvaient ainsi confondus.

Cet arrangement appelle une remarque. Le peintre a bouleversé l'ordre de l'Évangile. Il a dissocié les épisodes, pour former trois groupes artificiels, superposés l'un à l'autre :

1° Arrivée, Adoration et Retour des Mages.

2° Songe de Joseph et Fuite en Égypte.

3° Consultation des scribes, Réception des mages et Massacre des Innocents.

Il n'agissait point sans raison, car ces trois groupes répondent aux trois rubriques du Synaxaire, aux trois commémoraisons du 25, du 26 et du 29 décembre. Et, d'ailleurs, il ne croyait point altérer l'histoire évangélique, car il la représentait telle que le Synaxaire la rapporte. En effet, le récit qui est lu le 25 décembre, à l'office du matin, distingue le voyage des mages et l'intrigue d'Hérode. D'abord, les mages, ayant reconnu l'astre du Christ, prédit par Balaam, le suivent, adorent Jésus, puis, sur l'ordre de l'ange, ils retournent dans leur pays. Ensuite, Hérode les convoque en secret, consulte les scribes, enfin, averti par la prophétie de Michée, il envoie des soldats à Bethléem. Alors, l'ange ordonne à Joseph de fuir. Chacun de ces deux épisodes forme une action continue [1].

Que le rite, sur ce point, ait déterminé l'ordre des images, c'est ce qu'un évangile liturgique va nous démontrer. Dans le Paris. Suppl. 27, fol. 173, quelques vignettes, peintes en marge (fig. 89-92), illustrent la péricope du 26 : Ἡ σύναξις εἰς τὰ ἐπιλόχεια τῆς Θεοτόκου. Au début (Mat. 2. 13), un ange avertit les mages, qui s'éloignent ; un autre, Joseph. Plus loin, en face du verset 16 : « Hérode se voyant joué par les mages », la miniature rappelle l'audience antérieure (verset 7) et les représente debout, devant le tyran ; en bas, près d'un superbe palmier, un soldat s'apprête à fendre en deux un innocent. Que s'est-il donc passé? Prenons un autre évangile liturgique, le Vatican. 1156 (fig. 93-99). L'Audience reste à sa place, au fol. 276, où se lit le verset 7. Près du verset 16, au fol. 280 v, Hérode, assisté

1. Ménée de décembre, synaxaire du 25, éd., Athènes, p. 229 ; Venise, p. 200.

par un garde [1], ordonne le massacre, qui s'accomplit en face, dans l'autre marge. Le peintre du Suppl. 27, voyant, dans les deux scènes, Hérode assis sur le même siège, a confondu les deux actes, d'autant plus aisément que la conception commune associait l'audience au massacre [2].

Le peintre de Gradac avait conçu, pour l'ensemble de son église, une décoration systématique. Il mettait en évidence trois fêtes : Noël, Pâques, Assomption. Il représentait Noël de façon complète, avec tous les événements commémorés pendant les μεθέορτα. Dans le détail aussi, il réglait la décoration sur le rite.

Mais, d'autres textes encore l'ont inspiré : les apocryphes. Au Brontochion, un ange montre la crèche à deux femmes voi-

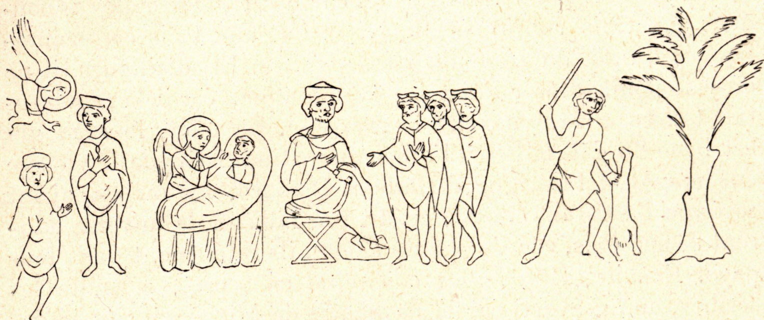


Fig. 89-92. — Paris. Suppl. gr. 27.

lées. A Gradac, ces femmes ont disparu. On les restituera sans peine, puisqu'elles se montrent aussi dans d'autres monuments slaves, aussi riches en détails. Sur une icone de Pskov, la première est nimbée, la seconde laisse tomber ses cheveux épars. Le nimbe désigne Salomé, femme juste, d'après les apocryphes [3], « sainte Salomé », choisie, dans l'iconographie russe [4], comme au Brontochion de Mistra, pour remplir l'emploi de sage-femme. Les cheveux épars nous font reconnaître la jeune fille qui verse l'eau. Au Brontochion, les deux figures portent le

1. D'Agincourt, *Peinture*, pl. LVII, fig. 7.
2. Voy. aussi le ms arabe de la Laurentienne (Baumstark, *Oriens christ.*, N. S., t. I, p. 252) et le Copte-arabe 1 de l'Institut catholique.
3. *Protevang.*, 20. 4 ; *Pseudo-Matth. ev.*, 13. 4. Cf. Pokrovskij, p. 64.
4. Podlinnik de l'Académie spirituelle, n° 116 : Pokrovskij, p. 65. — Podlinnik du Musée historique de Moscou : *Arch. Izv i Zamjetki*, t. V, 1897, p. 6-7.







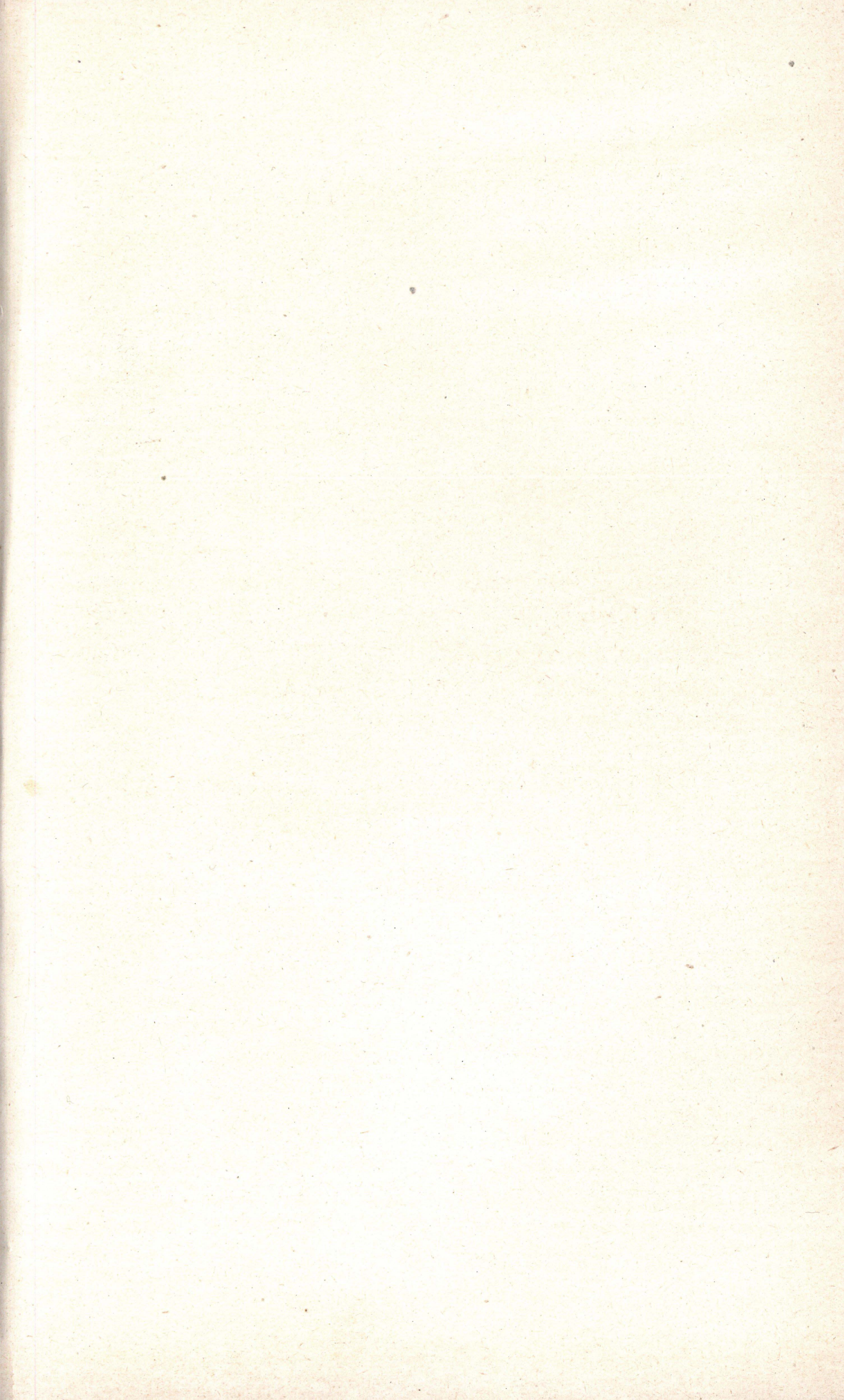








Fig. 93-99. — Évangile de la Vaticane (Vatican. 1156).
(Coll. H. Et.).



voile, ainsi qu'il convient aux deux sages-femmes mentionnées par l'apocryphe. Le texte ne dit point, comme notre inscription [1], que l'ange les ait amenées, mais, qu'au moment où Salomé, punie de son indiscrétion, retira sa main brûlante, il se présenta devant elle et lui conseilla de toucher l'enfant pour obtenir sa guérison [2]. On pouvait donc aisément concevoir que l'envoyé de Dieu ait introduit les accoucheuses, ainsi que les mages [3].

Aux XVIe-XVIIe siècles, en Russie [4], les peintres d'icones ajoutent d'autres détails apocryphes : le meurtre de Zacharie [5], Jésus arrêté sous un figuier pendant le voyage en Égypte [6], Marie cachant l'Enfant dans la crèche pour le sauver du massacre [7].

Le cycle de Matthieu, combiné avec la Nativité. — A Gradac, au Brontochion, la Nativité concentre autour d'elle les épisodes du cycle iconographique qui s'est formé, d'après Matthieu, dans les évangiles illustrés et s'est développé dans les fresques et les mosaïques. Si nous voulons découvrir les antécédents d'une telle combinaison, nous devrons examiner deux groupes de monuments.

Ce cycle a pris place, dans les églises, comme dans l'office de Noël, après la Nativité. En Égypte (Deir-Abou-Hennis), surtout en Cappadoce (nef de Toqale, Tchaouch-In) [8], Matthieu s'y trouve grossi ou même en partie remplacé par les apocryphes :

1. Ὁδη[γοῦν]ται [δ]ιὰ [τοῦ] ἀγγέλου.
2. *Protevang.*, 20. 4-5 ; *Pseudo-Matth.*, 13. 4-5.
3. Dans le missel de Jumiège, un ange volant apparaît à une femme nimbée, qui passe un coussin sous la tête de Marie : A. Wilson, *The missal of Robert of Jumiège*, London, 1896, pl. I. D'autres manuscrits représentent la même figure, sans le nimbe ni l'ange : sacramentaire de Drogon, psautier d'Utrecht, bénédictionnaire de saint Æthelwold, fol. 15 v (Warner-Wilson, *The benedictional of saint Æthelwold*, p. XIX). Dans le psautier d'Utrecht et le n° 697 des Mékhitaristes, à Vienne, fol. 7 (phot. Macler), l'ange debout, assiste la sage-femme lavant l'Enfant.
4. On peut voir quelques exemples de ces compositions complexes dans Lichačev, pl. CXXII-CXXIV. — Icone du Musée de l'Académie théologique de Kiev, n° 118, d'après Pokrovskij, p. 86.
5. *Protevang.*, 23-24. Voyez l'homélie de saint Basile sur la Nativité, Migne, t. 31, col. 1463 C; Grégoire de Nysse, Migne, t. 46, col. 1132 B, 1136 C, 1137 (homélie contestée). — Musée de l'Académie des Beaux-Arts, n°s 58 et 73, icone de la Collection Postnikov, n° 41, d'après Pokrovskij, p. 86-87.
6. *Evangelium infantiæ arabicum*, c. 24. Comparez avec *Pseudo-Matth. ev.*, c. 21. — Mêmes monuments.
7. *Protevang.*, 22. 2. — Icone de marbre du Musée des Amateurs de l'ancienne littérature, XVIIIe siècle : Pokrovskij, p. 90. — Lichačev, pl CCLXXIV. 528.
8. Jerphanion, *Rev. arch.*, 1912, II, p. 251.

poursuite d'Élisabeth et meurtre de Zacharie. Nous avons indiqué la signification théologique d'un pareil choix, qui caractérise l'iconographie de l'Orient. Or, cette vieille tradition cappadocienne revit, au XIVe siècle, dans la Théosképastos de Trébizonde : l'Adoration, le Songe et la Fuite forment avec la Nativité une seule frise, tandis que le Massacre, jusqu'au meurtre de Zacharie, se développe dans une autre, très longue, au-dessous (fig. 119)[1].

A Mistra, dans la nef de la Métropole[2], la même suite d'images, sauf le meurtre, se partage entre trois cadres : 1° Voyage des mages, Adoration et Nativité; 2° Songe et Fuite; 3° Massacre. A Gradac, elle se ramasse en un seul : trois sections de frises s'étagent sur un même champ. Cette composition insolite, contraire à l'esprit de la grande tradition byzantine, résulte des vieux usages cappadociens.

Nous pouvons serrer de plus près la question, en faisant abstraction des derniers épisodes, en examinant le premier groupe, Arrivée, Adoration et Retour des mages, par rapport à l'attitude de Marie. Peut-être découvrirons-nous ainsi le principe agissant qui a suscité la combinaison du Brontochion et de Gradac.

Souvenons-nous que, dans la pensée des Orientaux, les mages adorèrent l'Enfant dans la crèche et voyons comment cette conception a pris forme dans les monuments.

Chrysostome[3] a montré le chemin aux artistes. « Pourquoi Luc dit-il que l'enfant se trouvait couché dans la crèche? Aussitôt après l'avoir enfanté, la mère l'y avait placé... Ensuite, elle le souleva et le prit sur ses genoux, car, à peine arrivée à Bethléem, elle sentit ses douleurs cesser... Aussi n'y a-t-il là aucune des grandeurs sensibles, mais une crèche, une cabane, une mère pauvre, afin que tu puisses voir clairement la philosophie des mages... Ils adoraient et offraient des présents[4]. » D'après ce texte, on montrera la Vierge, assise, d'abord, saisissant l'Enfant dans la crèche, puis, le tenant sur ses genoux, devant les mages.

Nous voudrons retrouver ces attitudes primitives dans les

1. H. Ét. B 223, 229.
2. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 66. 3, 4.
3. *In Mat. Homil.*, 8.1.
4. Comparez avec l'homélie 7.2 : « Des extrémités de la terre, on vient voir la crèche et le lieu de la cabane, τὴν φάτνην καὶ τῆς καλύβης τὸν τόπον. »

évangiles illustrés et, comme presque toujours, nous rencontrerons deux rédactions opposées : Laur. VI 23 et Paris. 74.

Rédaction de la Laurentienne. — En dehors de la Nativité, les mages, comme les bergers, adorent Jésus reposant dans la crèche (fig. 86). En face d'eux, au devant d'une petite montagne, Marie, sur sa couche, regardant devant elle et dressant le buste, paraît soulever la tête de l'Enfant. Nous connaissons les deux autres scènes : les mages arrivent, puis s'en retournent à cheval. Qu'ils voyagent ou qu'ils adorent, ils se dirigent toujours vers la droite : suite logique et parfaitement cohérente. La même idée, — adoration devant la crèche, — inspire d'autres compositions un peu différentes : Petropol. 105, fol. 12 v [1], reliefs occidentaux du XIVe siècle [2].

Nous avons retrouvé le premier des gestes indiqués par Chrysostome. Voici le second : Marie, assise à l'entrée de la grotte, tient l'Enfant sur ses genoux. Dans l'Acathiste de Moscou, sa couche se dresse derrière elle et l'encadre comme une sorte d'auréole [3]. On a figuré les trois moments, comme dans le Laur. VI 23 : les mages arrivent, adorent, puis s'éloignent, avançant toujours vers la droite. Le Hierosolym. 14 comprend les deux premiers : l'arrivée et l'adoration, avec Marie sur une pierre, au devant d'une montagne [4] ; le Ménologe du Vatican, seulement le second : un ange conduit les mages, et Marie, assise aussi sur un rocher, les reçoit, à l'entrée de la grotte [5].

Dans tous ces monuments, l'Adoration diffère peu de la Nativité. En examinant le Laur. VI 23, nous croyons voir une Nativité incomplète, où manqueraient les anges, le bain, Joseph et les bergers. L'œil d'un Byzantin demandait ces accessoires et s'habituait ainsi à voir avec eux les mages prosternés, dans le cadre de la Nativité. Aussi, la Vierge, couchée de face et regardant devant elle, à droite de la crèche, dans la même posture, lèvera légèrement la main gauche pour les accueillir, comme elle accueille les bergers dans le Copte 13. Ainsi va se former un type nouveau, qui apparaît, dès le XIIe siècle, à

1. Avant Matth. 2. 1, décrit par Pokrovskij, p. 124.
2. Kehrer, t. II, p. 217.
3. Lichačev, pl. CCCLVI. 703.
4. Hierosol. 14, fol. 98 v : Papadopoulos-Kérameus, Ἱεροσολ. βιβλιοθήκη, t. I, p. 53.
5. Fol. 272, 25 décembre : Schlumberger, *Épopée*, II, p. 196 ; Beissel, *Vatican. Miniaturen*, pl. XVI B.

Neredici[1], et se retrouve dans l'est de l'Anatolie et en Russie[2].

La rédaction du Laur. VI 23 a subi une autre déformation remarquable. Sur un linteau, sculpté vers 1276, à Terlizzi, dans les Abruzzes[3], on a supprimé l'Adoration. Les mages arrivent à cheval ; Marie, couchée à droite, porte la main vers la crèche. Ni le bain, ni Joseph ; mais, deux anges, prosternés au-dessus de la montagne, indiquent bien qu'on a voulu figurer la Nativité. La rédaction serbe de l'Acathiste montre aussi les trois cavaliers dans une composition incomplète de la Nativité, car on a figuré, près de la crèche, soit Joseph, dans le psautier de Munich[4], soit l'Annonce aux bergers, dans les fresques de Mateica (fig. 106). L'Adoration, traitée suivant une autre formule, vient ensuite, avec le Retour.

Rédaction du Paris. 74. — Dans le cadre de la Nativité, on voit, au loin, les mages arriver à cheval (fig. 100).

Cette composition n'entrait point dans le plan du prototype, remarque qui s'applique aussi au Suppl. 914. Voici les sujets :

	Paris. 74	Suppl. 914
1. Songe de Joseph	pl. 4 b.	fol. 2 v. (Isaïe prophétisant)
2. Les mages arrivent à pied devant Jérusalem	pl. 5 a.	
3. Hérode consulte les scribes	pl. 5 b.	
4. Hérode interroge les mages	pl. 6 a.	
5. Les mages accourent à cheval. Nativité.	pl. 6 b.	fol. 3.
6. Fuite en Egypte	pl. 7 a.	fol. 4 v.
7. Massacre des Innocents.	pl. 7 b.	fol. 5.

Or, on aperçoit une contradiction entre les épisodes 2 et 5, et, surtout, une lacune entre 5 et 6, une lacune capitale : l'Adoration omise. Mais, ni cette contradiction ni cette lacune ne viennent altérer le cycle de Matthieu, dans deux monuments issus du même prototype : miniatures de l'Hortus Deliciarum[5],

1. Pokrovskij, *Stjennyja rospisi*, pl. IV.
2. Sainte-Sophie de Trébizonde (1426) : H. Ét. B 219 (fig. 47). — Harley 1810, fol. 26. — Etchmiadzin 1058 (ann. 1202) : Tchobanian, *Pages arméniennes*, p. 56, fig. 28 ; cf. Macler, *Journal asiatique*, 1912, p. 184. — Paris. arm. 18, fol. 8 : phot. Macler (fig. 69). — Reliure arménienne de Jérusalem, 1333 : phot. Baumstark (fig. 68). — Étendard russe de 1654 : Schmid, n° 45.
3. Bertaux, *Art Italie mérid.*, p. 757, fig. 376 ; Kehrer, t. II, p. 89, fig. 76.
4. Strzygowski, *Serb. Psalter*, pl. LIV. 131.
5. Kehrer, t. II, p. 35, fig. 26 ; p. 147, fig. 161, 162.

fresques de Sant' Urbano[1]. L'un et l'autre reproduisent l'épisode 2 du 74, sauf un groupe de Juifs : devant Jérusalem, les mages, à pied, montrent l'étoile, suivant le type des anciens sarcophages. Mais, ni l'un ni l'autre ne comprennent l'épisode 5 : on voit, à cet endroit, l'Adoration. La Nativité prend place ailleurs. Dans le 74, elle s'est substituée à ce thème. A Gélat[2], elle s'y juxtapose, et les mages accourent à cheval, non près de la crèche, mais devant les portes de Jérusalem : autre altération du cycle primitif, dans lequel ces deux motifs se trouvent aussi visiblement interpolés.

Ainsi, la vieille rédaction hellénistique, que nous distinguons toujours dans le Paris. 74, s'est enrichie d'un type iconographique étranger. Ce type vient de Syrie.

En effet, vers la fin du VIIIe ou le début du IXe siècle, nous en retrouvons les *membra disjecta* dans un homiliaire syriaque de Berlin : Sachau 220[3]. On y voit tour à tour : 1° au fol. 3, la crèche avec Marie et Joseph ; 2° au fol. 6 v, le bain ; 3° au fol. 8 v, les mages à cheval ; 4° au fol. 9 v, l'Annonce aux bergers. Ces épisodes isolés illustrent des textes différents : homélies de Grégoire de Nazianze, de Théodore d'Ancyre, de Chrysostome, de Basile[4]. Si vraiment, comme le croit Baumstark[5], il faut les rassembler en une composition unique, nous aurons retrouvé, jusque dans le moindre détail, le prototype du Paris. 74.

Or, voici qu'un document nouveau corrobore cette hypothèse. Dans un tétraévangile arménien, écrit en 1057, à Mélitène (fig. 101)[6], on retrouve à peu près la disposition et les attitudes du 74. Dans le haut, à gauche, les mages avancent à cheval : une étroite bande, dentelée comme une tige, indique qu'ils sont dans le fond, par delà la crête de la montagne, à l'endroit où se trouvent les anges. Les autres figures, dans le

1. Phot. Moscioni 6644-6646, 6649 a ; Kehrer, t. II, p. 34, fig. 24 ; p. 68, fig. 50.
2. Pokrovskij, *Opisanie*, p. 270, nos 4-9, pl. III, 1.
3. *Verzeichnis der syrischen Handschriften der kœnigl. Bibliotek zu Berlin*, Berlin, 1899, p. 113, 121 ; Baumstark, *Rœmische Quartalschrift*, t. XXII (1908), p. 28 sq. ; Baumstark, *Festbrevier und Kirchenjahr der Syrischen Jakobiten* (*Studien zur Geschichte und Kultur der Altertum*, III, Heft 3-5). Paderborn, 1910, p. 59 ; Kehrer, t. II, p. 84.
4. D'après les photographies et les renseignements communiqués par M. Baumstark, que je remercie très vivement de son obligeance.
5. A. Baumstark, *Krippe und Weihnachtsbild, Weihnachts Beilage der Kœlnischen Volkszeitung*, 1907, p. 15.
6. Etchmiadzin 362 G, fol. 6 v : phot. Macler, voy. *Rapport*, p. 42.

bas, forment une de ces frises si communes dans les fresques cappadociennes ; seulement, les bergers se trouvent déplacés et retournés. Ils seraient parfaitement semblables à ceux de la miniature syrienne, si, un peu trop gauchement, on ne les avait séparés. L'auteur du 74 les a laissés à leur place, et, en isolant le jeune homme, a pris soin de dessiner le bras, qui ne s'appuie plus sur l'épaule du vieillard.

Cette composition offre un sens fort clair : Jésus vient de naître. Au loin, les mages arrivent en hâte. Marie, assise à gauche, pressent leur visite. Elle soulève l'Enfant pour l'avoir sur ses genoux, quand ils seront là. L'artiste a donc saisi le geste de la mère, tel que le décrit Chrysostome, au moment précis, où le premier acte est accompli, où le second se prépare.

Tandis que les mages galopent, les bergers entendent la voix de l'ange. Nous savons comment les mélodes, exaltant la Nativité, évoquaient en même temps ces deux scènes dans l'imagination des fidèles. Baumstark[1] aussi a justement rappelé, à propos de la miniature syrienne, le célèbre kondakion de Romanos, que l'on récite encore le jour de Noël[2] : « La Terre offre la grotte à l'Inaccessible ; les anges, avec les bergers, glorifient Dieu ; les mages, avec l'astre, voyagent. » On pourrait citer encore un stichère du même auteur[3] : « Il se lève, l'astre de Jacob, dans la grotte ; nous aussi, célébrons les avant-fêtes (προεόρτια). Accourons avec les mages, venons avec les bergers[4]. » Ainsi, les peintres ont joint à la Nativité, dans le lointain, à la manière hellénistique, les images qui ont trait aux « avant-fêtes » : Arrivée des mages, Annonce aux bergers. L'Adoration, commémorée sous une rubrique spéciale, le jour de Noël, reste distincte : on la représentera à part, dans un autre cadre.

Ainsi, les mages arrivent quand Jésus vient de naître ; ils n'adorent pas encore. Voilà la formule logique, le type primitif. Ailleurs, Marie, conservant la même attitude, voit les mages adorer l'enfant dans la crèche, au moment de la Nativité, parmi

1. A. Baumstark, *Krippe und Weihnachtsbild*, p. 15.

2. Ménée de décembre, Athènes, p. 228 A ; Venise, p. 200 B.

3. Le 20 décembre, où l'on célèbre les προεόρτια de Noël : Christ-Paranikas, p. 139, lig. 7-9.

4. L'office du 24 évoque sans cesse la même image : Προφθάσατε οἱ μάγοι, ποιμένες νῦν παραγίνεσθε : espérinos, Ménée, p. 196 B. — Καὶ σὺν μάγοις ποιμένες δρόμῳ προφθάσατε : orthros, p. 200. — Μάγοι ἐπιφθάσατε, ποιμένε; σπεύσατε : p. 204.



Fig. 100. — Tétraévangile de la Bibliothèque Nationale (Paris. 74).
(Phototypie Berthaud).



Fig. 101. — Tétraévangile d'Etchmiadzin, n° 362 G (1057).
(Phot. Macler).

les témoins ordinaires de l'événement. Nous examinerons deux variantes.

Dans la première, à la Palatine [1], on aperçoit les mages deux fois : à gauche, vers le fond, ils arrivent à cheval ; à droite, près de la crèche, ils se prosternent. On croirait qu'ils ont contourné la montagne. Un ange leur montre Jésus. Ils ont pénétré au cœur même de la composition, car l'Annonce aux bergers vient ensuite, sur un autre panneau. Tous les détails, moins les mages à cheval et le bain, se retrouvent trait pour trait, comme s'ils formaient une frise, dans une plaque d'ivoire de Liverpool [2].

Les dernières fresques de Cappadoce, vers le milieu du XIe siècle, à Tchareqle et Qaranleq [3], nous démontreront les origines orientales de la mosaïque sicilienne. Les mages s'inclinent avec respect : οἱ μάγοι προσκυνοῦντες. On ne les voit pas galoper, mais on devine comment ils ont voyagé, car ils ont attaché à un arbre, derrière eux, leurs chevaux sellés : détail pittoresque, que Phocas, au XIIe siècle, observait, sans doute, dans la grotte de Bethléem, lorsque, ayant décrit la Nativité et l'Annonce aux bergers, sans presque rien changer à Choricius, il ajoutait : « Les mages, étant descendus de cheval, ayant pris les présents dans leurs mains et fléchi les genoux, tremblants, les offrent à la Vierge [4] » ; nouvel exemple de ce que l'Orient a pu fournir à l'Italie, avant Duccio et Nicolo Pisano [5].

Ailleurs encore et très anciennement, les iconographes d'Orient ont mis les mages prosternés à droite de la crèche, en transposant les bergers à gauche, comme à Qaranleq. Nous en trouvons la preuve dans les fresques d'El-Hadra [6]. Il est vrai que Marie diffère de notre type. Mais, d'autres rédactions leur

1. Pavlovskij, *Živopis Palat. Kapelly v Palermo*, p. 100, fig. 27 ; Venturi, t. II, p. 407, fig. 284 ; Diehl, *Manuel*, p. 521, fig. 253. M. Diehl (*Art byz. Italie mérid.*, p. 60) signale aussi les mages adorant, à droite de la crèche, dans la grotte de San Biagio (fig. 67). On n'en aperçoit aucune trace sur la photographie de M. Bertaux : voy. *Art Italie mérid.*, p. 149, pl. IV. 1.

2. Graeven, I. 7.

3. Rott, *Kleinasiat. Denkm.*, p. 219 ; phot. Jerphanion.

4. On les voyait donc à droite, après les bergers, comme à Tchareqle : Phocas, 25, éd. Troickij, *Palest. Sbornik*, t. VIII. 2, p. 26. – Dans l'hymnaire arménien des Langues orientales (1595/1596), les chevaux sont en avant : phot. Macler.

5. Onfiano : Venturi, t. III, p. 273, fig. 267, que l'on comparera au Vatican. 1156, fol. 279 (ci-dessus, fig. 93). — Psautier Albani, à Hildesheim 1114 : Kehrer, t. II, p. 127, fig. 137. — Primitif siennois, à Altenburg : Weigelt, *Duccio*, p. 233. — Voy. Artaud de Montor, *Peintres primitifs*, p. 29.

6. Strzygowski, *Oriens christianus*, t. I, p. 359.

prêtaient l'attitude et le geste de la Palatine et de Qaranleq. Nous les reconnaîtrons dans quelques répliques byzantines du XII[e] ou du XIII[e] siècle : le Vatopedin. 510 (fig. 102) [1] et même, à Palerme encore, la mosaïque de la Martorana, bien que les mages y soient omis [2].

La composition de la Palatine représente donc un type oriental et le reproduit plus largement que les fresques de Cappadoce et d'Égypte. Il y a parenté entre ce type et celui du 74. Mais, le trait qui le distingue, — les mages prosternés près de la crèche, dans le cadre de la Nativité, — nous surprend et nous embarrasse. Nous savons en effet que les deux événements, les deux thèmes, Nativité et Adoration, demeurent distincts, et dans le rite et dans l'image. Ils nous paraîtront donc réunis ici par l'effet d'une confusion, ou plutôt, d'une contraction. Supposons-les représentés l'un après l'autre, sur une même frise et dans une même miniature, comme le montre l'évangile de Gélat [3]. Imaginons aussi que, dans les deux épisodes, Marie se trouve assise du même côté, tournée vers la droite, comme dans le triptyque de Trieste [4], réplique d'un vieux modèle byzantin [5]. On supprimera une des deux figures, comme on a fait souvent en interprétant d'autres thèmes. Alors, un des deux sujets absorbera l'autre. Tantôt, l'Adoration l'emportera : Marie tiendra l'Enfant sur ses genoux, près de la crèche [6] ou même devant la grotte (fig. 103) [7], entourée, comme au premier moment, par lès bergers, Joseph et les sages-femmes. Tantôt, ce sera la Nativité : les mages adoreront l'Enfant couché dans la crèche, ainsi que le montrent le manuscrit arabe de la Laurentienne et le podlinnik de Sij [8]. La même opération a produit la combinaison de la Palatine et d'El-Hadra.

Ainsi, les deux thèmes, Nativité et Adoration, distincts, mais groupés dans un même cadre, voilà la combinaison pri-

1. Fol. 89 : H. Ét. C 130.
2. Les mages manquent aussi dans le Marc. I. VIII, fol. 12 v : H. Ét. C 542.
3. Pokrovskij, *Evangelie*, p. 124 ; *Opisanie*, p. 269, n° 6, pl. III, 1.
4. H. Ét. C 660 ; phot. Alinari 21149
5. On comparera la Nativité à celle du Ménologe de Basile II ou du panneau sculpté du Caire. Voy. aussi Lichačev, *Ist. značenie*, p. 140, fig. 324 — Petropol. 118, fol. 21 v.
6. Ivoire de la Collection Stroganov : Graeven, II. 75. Voy. Rjedin, *Arch. Izv. i Zamjetki*, t. II, 1894, p. 152. — Ambros. L 58 sup., fol. 4 v (éd. Ceriani).
7. Manuscrit arménien de Jérusalem, n° 1260 : Phot. Soc. orth. Palest. 776 ; Kondakov, *Archeol. putešestvie po Sirii i Palestinje*, p. 284.
8. Pokrovskij, *Sijskij podlinnik*, p. 137, fig. 36.



Fig. 102. — Tétraévangile de Vatopédi, nº 610.
(H. Et. C 130).



Fig. 103. — Manuscrit arménien de Jérusalem.
(Soc. orth. Palestin.).

mitive. Or, cette combinaison apparaît, au XIVe siècle, au Brontochion et à Gradac. Marie saisit l'Enfant ou s'accoude à la crèche, dans la même posture qu'à la Palatine ; puis, elle accueille les mages, assise, tournée vers la droite. Le cycle est complet : Voyage des mages, Nativité, Adoration, Retour.

La seconde variante du Paris. 74 va nous montrer encore qu'à l'origine les mages n'adoraient pas au moment de la Nativité. Lorsqu'on les représente debout, à gauche, on fait entendre simplement qu'ils arrivent. Sur quelques rouleaux d'Exultet, ils suivent l'ange, à une certaine distance de la crèche, les mains libres et gesticulant [1]. D'ordinaire, ils tiennent leurs présents dans leurs mains, mais regardent encore l'étoile, attitude significative, qu'ils prennent parfois avant l'Adoration : Sainte-Marie-Antique [2], évangéliaire de Bruxelles [3]. A Saint-Luc (fig. 104) [4], à Saint-Jean-Chrysostome de Géraki (fig. 65), l'un d'eux protège ses yeux. A Karabach-Klissé [5], ils cheminent dans un chemin creux, en s'interrogeant du regard. Dans le Vatican. Urbin 2 [6] ou l'hymnaire des Langues orientales, ils ont l'air de ne point voir la crèche. Kehrer a justement remarqué que, plus tard seulement, aux XIIIe et XIVe siècles, ils font le geste de la proskynèse [7].

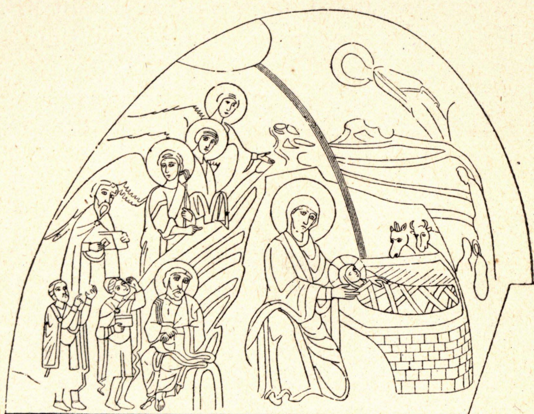


FIG. 104. — Mosaïque de Saint-Luc. (Voy. fig. 62.)

1. Gaète, n° 6 : Bertaux, *Art Italie mérid.*, p. 225 ; H. Ét. C 1515, d'où Kehrer, t. II, p. 84, fig. 71. — Capoue : Bertaux, tableau, n° II S.
2. Grüneisen, p. 104-105, fig. 83.
3. Kehrer, t. II, p. 33, fig. 21-22.
4. H. Et. B 276.
5. Rott, *Kleinasiat. Denkm.*, p. 161 ; phot. Jerphanion.
6. Fol. 20 v : H. Ét. C 482 ; Kehrer, t. II, p. 89, fig. 78 ; Stornajolo, *Miniature*, pl. 84.
7. Voyez, par exemple, l'évangile de l'École évangélique de Smyrne, réplique d'Urbin 2 : Kehrer, t. II, p. 91, fig. 82. — Latmos : Wiegand, pl. VI.

Dans ces monuments, la Vierge, assise à droite, saisit l'Enfant avec le geste que lui prêtent le Sachau 220 et le Paris. 74. Si elle prend une autre attitude, nous reconnaîtrons un type dérivé. Ainsi, le Paris. 75 (Vierge couchée à droite, appuyée sur son coude) représente, par rapport au Vatican. Urbin 2, une simple variante, sortie du même atelier. La même école a produit le Sinaïticus 339 et quelques autres miniatures[1]. Elle travaillait pendant la première moitié du XII[e] siècle. A partir de ce moment, on représentera communément les mages dans la Nativité ; on cessera de les associer à un type particulier de la Vierge. Mais, à l'origine, il paraît certain qu'ils arrivaient et la trouvaient assise, à gauche, saisissant l'Enfant.

De ces analyses ressort une conclusion intéressante : nos

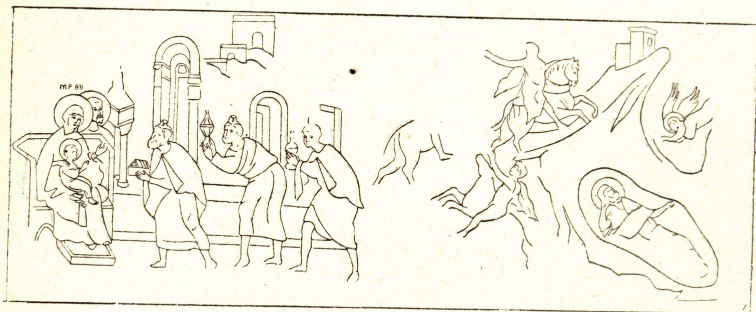


FIG. 105. — Fresque de Kalinić.

compositions du XIV[e] siècle plongent leurs racines dans l'ancienne iconographie de l'Orient. Les mages galopant apparaissent derrière les collines de Bethléem, dès le VIII[e], dans une miniature syrienne. L'Arrivée, l'Adoration et le Retour se trouvaient probablement associés à la Nativité, avant le milieu du XI[e], dans le prototype commun des fresques de Cappadoce et des mosaïques de Sicile. Partout, la Vierge a la même attitude qu'au Brontochion et à Gradac. Enfin, les mages, dans l'église serbe, ont entraîné avec eux, autour de la crèche, à l'intérieur d'un même cadre, les autres scènes, Songe de Joseph, Fuite, Massacre, qui font suite à la Nativité, dans les anciennes frises cappadociennes. Ainsi, quelques-uns des

1. Paris. 550 et 543 (Grégoire de Nazianze), Suppl. grec 27, fol. 172 (évangile liturgique).



Fig. 106. — Fresque de Mateica, en Vieille Serbie.
(Phot. Millet).



Fig. 107. — Tétraévangile syriaque du British Museum.
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).

motifs et surtout le cadre, la combinaison appartiennent à la tradition orientale. Pourrait-on conclure que l'image de Gradac en provient en ligne directe ?

Iconographie des divers épisodes : Adoration des mages et Fuite en Égypte. — Pour répondre, nous examinerons de plus près l'iconographie des principaux épisodes. D'abord, l'Adoration et la Fuite.

Comparons Gradac à une autre église serbe, plus récente d'environ 150 ans, Kalinić [1]. Nous découvrirons une différence très nette : à Gradac, Byzance ; à Kalinić, Orient ou Italie. Kalinić fera ressortir à nos yeux le caractère nettement byzantin de Gradac.

A Kalinić, le cycle de l'enfance forme une frise, dans le narthex. En examinant les silhouettes isolées et parallèles des trois mages (fig. 105), à peine inclinés, sans un ange pour les présenter à la Vierge, nous croyons revoir les frises archaïques de Gueuremé et de Toqale [2], ou bien, le manuscrit syriaque du British Museum (fig. 107) [3]. D'autre part, la Fuite en Égypte (fig. 112) trahit l'influence des apocryphes, trait particulier à la Cappadoce, où l'on ne manque jamais de représenter cet épisode sous l'aspect que le protévangile prête au voyage à Bethléem (c. 17.2): « Il étendit des couvertures sur l'ânesse, y fit asseoir Marie ; son fils menait la bête et Joseph suivait. » Un jeune garçon nimbé, nommé Jacques, entraîne l'ânesse [4]. La Cappadoce ou la Palestine fournirent le motif aux peintres des psautiers Chludov (fig. 114) [5], aux iconographes d'Italie, depuis Sainte-Marie-Antique jusqu'à Duccio [6] et

1. Petković, *Starinar*, N. S., t. III, 1908, p. 121 sq.

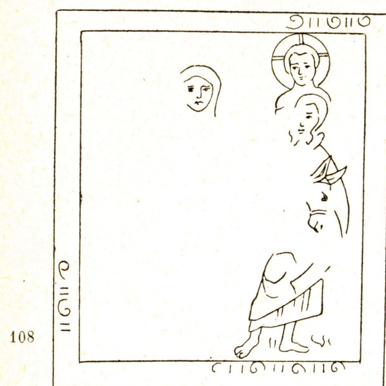
2. Phot. Jerphanion : sous une des voûtes, à Hemsbey-Klissé. Ailleurs, en Cappadoce, l'ange apparaît, mais les mages conservent leurs silhouettes monotones. Comparez avec un reliquaire d'or du British Museum, provenant de Constantinople : Dalton, *Catalogue*, n° 284, pl. IV ; Venturi, t. III, p. 399. Chapelles près de Toqale, de Balleq-Klissé, Saint-Théodore, près d'Urgub.

3. Addit. 7169, fol. 8 v. L'ange manque aussi dans le Copte 13, fol. 6, et dans trois évangéliaires grecs (Vindob. 154, fol. 17 v, près de Mat. 2.11. — Vatic. 1156, fol. 279 v, fig. 94. — Milan, Ambrosienne, D 67 sup. : Muñoz, *Art byz. Grottaferrata*, p. 93, fig. 61), que l'on peut rattacher, au moins indirectement, à l'Orient ; mais, ici, le groupe des mages est plus souple.

4. Gueuremé, Sainte-Barbe, etc. : phot. Jerphanion.

5. Chludov : Kondakov, *Drevnosti*, 1878, pl. III. 2. — Lond. Add. 19352, fol. 123. — Barberin. 372, fol. 152 : cf. Pokrovskij, p. 138.

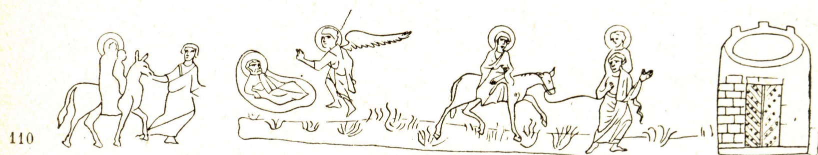
6. Sant' Urbano. — Ivoire de Salerne : cf. Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, p. 300. — Ivoire de Bologne : Graeven, II. 5 ; Stuhlfauth, pl. II. 1. — Porte de Monréale : Gravina, pl. 5 A. — Porte de Pise : Rohault de Fleury



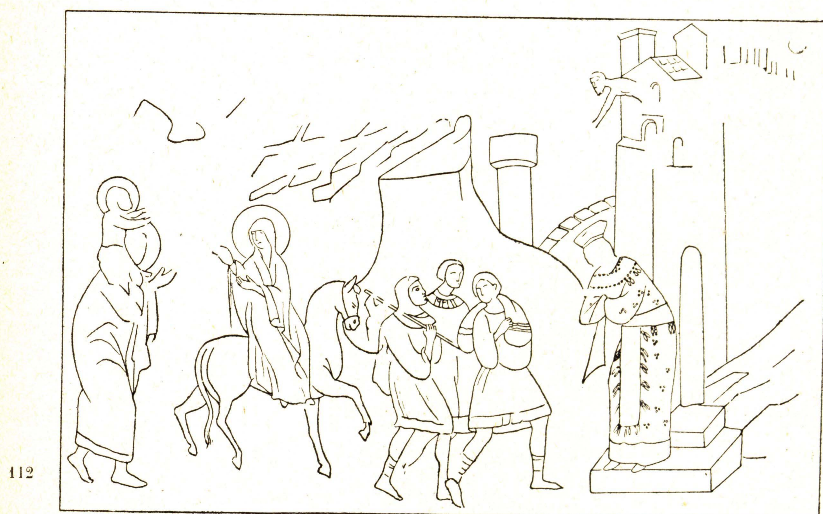
108



109



110 111



112

Fig. 108. — Suppl. gr. 914. — 109. Mosaïque de la Palatine. — 110. Paris. gr. 115.
111. Laur. VI 23. — 112. Fresque de Kalinić.

Fra Angelico [1], aux Chaldéens et aux Coptes [2], enfin aux Serbes [3], aux Russes [4] et au manuel de Denys [5]. Le peintre de Kalinić va plus loin. Il suit presque à la lettre un autre apocryphe, moins familier aux Byzantins, le pseudo-Matthieu (ch. 18) : « Descendit de jumento.... Erant cum Joseph tres pueri. » Un cheval, et non un âne, porte Marie [6]; trois garçons marchent en tête. Ils sont deux à Mateica [7]. La tradition cappadocienne revendiquerait donc ces images. Toutefois, l'artiste qui a représenté la Pietà avec une couronne d'épines a pu s'inspirer des modèles latins. En effet, l'Occident resta longtemps attaché au type archaïque de l'Adoration. A Mateica, parmi les οἶκοι de l'Acathiste [8] (fig. 106), derrière la silhouette rigide des trois rois, un serviteur tient la bride des chevaux : variante italienne de l'antique motif de Tchareqle et Qaranleq. Orient ou Italie, peu importe : Byzance est hors de cause.

A Gradac, au contraire, on la sent présente. On y retrouve l'Adoration du Brontochion : les mages massés sur deux plans, dans des attitudes variées, forment un groupe animé. L'ange les précède et les guide ; Marie se tient à gauche. On reconnaît à ces traits le vrai type byzantin [9] : oratoire de Jean VII, Paris. 510, Daphni, Samari. A Gradac, le mouvement précipité du premier mage fait penser au Ménologe de Basile II ou au tétraévangile de Gélat. On saisira une différence encore plus nette, si l'on examine la Fuite en Égypte. L'iconographie byzantine ne place jamais « Jacques » en tête. Elle suit les propres termes de l'Evangile : « Il prit l'enfant et la mère pendant la nuit. » (Mat. 2. 14). Joseph mène la bête. Tantôt, il porte l'Enfant sur ses épaules (fig. 108-112) [10], tantôt, le laisse simplement à la

La Sainte Vierge, pl. XLIII. — Triptyque Marzolini. — Weigelt, *Duccio*, p. 90, pl. 15 ; voy. p. 235. — Oratoire de Solaro : Toesca, *Pittura nella Lombardia*, p. 237, fig. 175. — Artaud de Montor, *Peintres primitifs*, p. 31.

1. Florence, Galleria antica e moderna : phot. Brogi 2420.

2. Laur. Med. Pal. 387, Institut catholique, copte-arabe 1 : Jacques manque.

3. Grad (lac de Prespa) : Miljukov, *Izv. russk. Inst.*, t. IV, 1899, p. 45.

4. Acathiste de Saint-Pétersbourg : Pokrovskij, p. 139, fig. 64. — Monastère de Théraponte : Georgievskij, *Freski Ferapont. mon.*, pl. XXIII.

5. Athènes, p. 113 ; Papadopoulos, p. 87.

6. C'est un trait familier à l'art russe : Pokrovskij, p. 140.

7. Kondakov, *Makedonija*, p. 201, fig. 140 ; phot. Millet.

8. Phot. Millet, d'où Diehl, *Manuel*, p. 756, fig. 387.

9. Cf. Kehrer, t. II, p. 58 sq.

10. Laur. VI 23 : H. Ét. C 376. — Gélat, fol. 19 : Pokrovskij, *Opisanie*, p. 270, n° 7. — Suppl. gr. 914, fol. 4 v. — Palatine : H. Ét. C 731. — Théosképastos, à Trébizonde : H. Ét. B 223. — Psautier de Munich : Strzygowski, *Serb.*

mère (fig. 97, 110)[1]. Le garçon suit; parfois, il manque[2]. Les fresques de la Métropole[3] et de Gradac, où l'on voit Joseph en tête, l'Enfant sur les genoux de Marie et le garçon suivant, reproduisent exactement le modèle du Ménologe et du Paris. 74[4]. Un trait nouveau fera mieux encore ressortir la parenté de nos deux fresques : le jeune homme porte un plus lourd bagage, non seulement le paquet accroché au bâton, mais encore un panier dans sa main. A Gradac, l'allégorie de l'Égypte, couronnée de créneaux, s'incline en présentant une étoffe, comme celle du Ménologe, mais dans un costume plus libre, avec un mouvement plus vif. On restituera cette figure, dans la partie disparue, à Mistra.

Massacre des Innocents. — Le Massacre des Innocents représente aussi le type byzantin, et ce type se distingue sûrement des deux autres : latin et oriental.

Un trait singulier caractérise le type latin du v[e] ou du vi[e] siècle : les bourreaux apportent les enfants et les jettent violemment sur le sol, aux pieds d'Hérode ; plus loin, les mères se lamentent[5]. Le Moyen Age reproduit ce modèle[6] ou le modifie : dans le Codex Egberti, les bourreaux, sans changer d'attitude, saisissent la main de l'enfant, debout devant eux, et lèvent l'épée ; les petits cadavres s'amassent sur le sol ; à droite, les mères, nombreuses, heureusement groupées, expriment leur douleur par des gestes variés[7]. Au xii[e] siècle, en Sicile, Théophane Kérameus remarquait une composition sem-

Psalter, pl. LIV. — Paliotto de Città di Castello : D'Agincourt, *Sculpture*, pl. XXI. 3 ; Venturi, t. II, p. 657, fig. 489. — Porte de Bénévent : Venturi, t. III, p. 687, fig. 641 ; R. de Fleury, *op. l.*, pl. XLIII. — Mateica. — Kahrié-Djami : Schmidt, pl. XXXIX (Retour à Nazareth). — Curzon 153 (*id.*).

1. Paris. 115, fol. 26. — Vatican. 1156 : Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, p. 300, fig. 239. — Ménologe de Basile II, fol. 274 : H. Ét. C 464, d'où Schlumberger, *Épopée*, II, p. 577. — Paris. 74, pl. 7.

2. Paris. 115, Vatican. 1156, Laur. VI 23, Gélat, Suppl. gr. 914, Trébizonde.

3. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 66. 3.

4. Dans le Paris. 74, par exception, le jeune homme est nimbé, comme en Cappadoce, dans le psautier de Londres et le psautier Barberini. Voyez aussi le Petropol. 334, fol. 1 : Lichačev, *Ist. značenie*, p. 143, fig. 332.

5. Sarcophage de Saint-Maximin, reliure de Milan : Garrucci 334. 3, 454.

6. Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, p. 213, fig. 256-260. Les bourreaux exécutent les enfants d'un geste uniforme ; il y a pourtant plus de liberté dans le Codex purpureus de Munich (Cim. 2).

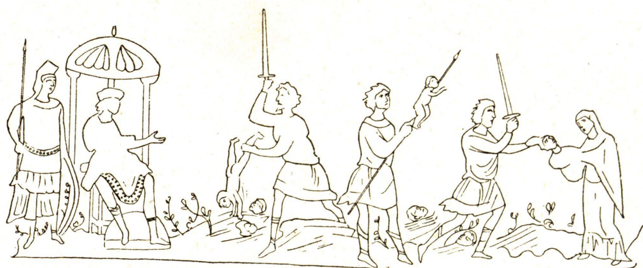
7. Kraus, *Codex Egberti*, pl. XIII. Le même type se retrouve, parfois simplifié, dans les manuscrits de Munich, Cim. 58 (Vöge, p. 69, fig. 10 ; Leidinger, *Miniaturen*, I. 19), de Gotha (Lamprecht, *Bonn. Jahrbücher*, 1881, pl. III) de Brême (phot. Pfeiffer), de Bruxelles, de l'Escurial, de Göttingen (phot. Haseloff), de Salzbourg (Swarzenski, *Salzb. Malerei*, pl. XCIII. 331). Voy. aussi le sacramentaire de Drogon : Bastard, t. II, pl. 135.

blable [1] : « On avait figuré le tyran Hérode assis, avec un air imposant, sur un trône élevé, le regard dur et cruel, les yeux grands ouverts. Il tenait son épée droite, au fourreau, en y appuyant sa main gauche, tandis que la droite tendue paraissait ordonner aux soldats de moissonner sans pitié le champ des enfants. Bondissant comme des fauves, les bourreaux impitoyables démembraient les malheureux. Le peintre a figuré aussi les misérables mères, gémissant et mêlant les larmes au sang. L'une arrachait ses cheveux ; l'autre déchirait ses joues avec ses ongles. Une autre fendait son péplum et, découvrant sa poitrine, montrait son sein, qu'on laissait sans nourrisson. Une autre rassemblait les membres épars de son enfant taillé en pièces. Une autre tenait sur ses genoux le petit qu'on venait de tuer et gémissait amèrement. » Le fondeur de Bénévent [2], surtout Duccio et le peintre siennois du Sacro speco [3] suivent la même tradition ; mais, on sait que l'Italie du Sud touche à l'Orient et, cette fois, le Copte 13, fol. 6 v (fig. 118), nous montrera que le Codex Egberti reproduit sans doute un modèle hellénistique. La composition, assurément différente, repose pourtant sur le même principe. Les bourreaux ont ramassé les enfants et les exécutent devant Hérode. Quelques-uns frappent avec l'épée ; d'autres apportent les victimes dans leurs bras ou dans des corbeilles, pour les jeter aux pieds du juge : réminiscence singulière de l'ancien type latin. Plus loin, aux deux extrémités de la composition, les mères, groupées ensemble, se lamentent. Hérode s'appuie sur son épée, comme l'indique Théophane Kérameus.

Un autre type hellénistique s'est constitué sur une base différente. Nous le voyons, pour ainsi dire, se former dans l'imagination d'un sermonnaire [4]. « Qui décrira le bourreau,... son regard dur et meurtrier ? D'une main, il tire l'enfant, de l'autre, il lève l'épée. La mère retient son petit et présente son cou à la pointe du glaive. Un malheureux enfant saisit le sein et en même temps reçoit le coup à travers les entrailles ; souvent, un même coup atteint la mère et le fils. Deux bourreaux s'acharnent après une seule mère : l'un entraîne l'enfant qui

1. Homélie 52, Migne, t. 132, col. 924.
2. Venturi, t. III, p. 689, fig. 642.
3. Phot. Gargiolli E 323. — Weigelt, *Duccio*, p. 90, pl. 13, voy. p. 235.
4. Sermon *in Diem Natalem Christi*, attribué à Grégoire de Nysse (dubia) ; Migne, t. 46, col. 1144 D.

court déjà, l'autre arrache du sein celui qui n'est pas sevré. » Ici, les mères prennent part au drame : chacune d'elles défend son enfant dans la mêlée. L'image nous montrera donc une suite de faits d'armes isolés, sortes de combats singuliers entre les bourreaux et les mères. Dans le manuscrit de Rabula, le soldat tient l'enfant par le pied, la tête en bas, et va le trancher en deux, comme s'il exécutait le jugement de Salomon,



114







116

117



Fig. 113. — Laur. VI 23. — 114. Petropol. 105. — 115. Sant' Urbano. 116. Paris. Suppl. gr. 914. — 117. Théosképastos, à Trébizonde.

tandis que la mère, sans lâcher prise, se précipite pour retenir l'épée. Dans le Paris. 74, pl. 7, l'un va porter le même coup ; un autre attrape les cheveux, pour arracher sa victime aux bras de la mère. Dans le Laur. VI 23, fol. 7, un troisième embroche le malheureux (fig. 113-116)[1]. Nous reverrons l'enfant,

1. Le type du 74 se retrouve à Sant' Urbano : D'Agincourt, pl. XCV ;



Fig. 118. — Tétraévangile de la Bibliothèque Nationale (Copte 13).
(*Bibl. d'Art et d'Archéol.*).

Fig. 119. — Psautier de Londres.
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).

la tête en bas, en Cappadoce et dans les manuscrits grecs[1].

Certains iconographes ont développé la composition d'après le protévangile (ch. 22). Dans ce texte, en effet, le récit de Matthieu (2.16), adroitement paraphrasé, ressort avec plus de relief : « Hérode entra en fureur et envoya des sicaires, leur disant : Mettez à mort les enfants de deux ans et au-dessous. » L'image montrera donc Hérode ordonnant le meurtre. A Monréale[2], les inscriptions distinguent trois moments : sur un premier panneau, Hérode donne l'ordre à ses soldats et prononce les paroles que lui attribue le protévangile ; sur un autre, d'abord, les soldats « par l'ordre d'Hérode tuent les enfants », puis, « Rachel pleure ses fils ». Cette suite d'images appartient à l'Orient, à la fois par les gestes, pareils à ceux du Paris. 74, et par les textes. On aura traduit la citation du protévangile d'après un prototype grec, puisque le pseudo-Matthieu, dans le passage correspondant, se borne à transcrire le texte canonique (ch. 17.1). Or, ce prototype, nous le rencontrons, deux ou trois siècles plus tôt, sous une forme simplifiée, presque élémentaire, dans les peintures les plus archaïques de la Cappadoce[3]. On y voit devant Hérode : 1° Le notaire (ὁ νοτάρης) recevant ses ordres ; 2° le bourreau qui les exécute (ὁ βρεφοκτόνος), à la manière du soldat de Salomon ; 3° « Rachel pleurant ses enfants » ; et l'on reconnaît sans peine l'inspiration du récit apocryphe, puisqu'on trouve ensuite la « montagne de Dieu » s'ouvrant pour recevoir Élisabeth, enfin, Zacharie massacré à l'entrée du temple. Ces deux épisodes occupent plus de place que le massacre même dans la chapelle de Tchaouch-In et le Paris. 510[4], qui concorde, sur bien d'autres points aussi, avec les fresques cappadociennes.

Au XIVe siècle, le thème du Massacre reçoit un large développement, à Kahrié-Djami[5], dans la Théosképastos de Trébizonde (fig. 117)[6], enfin, dans une chapelle latérale du Bronto-

phot. Moscioni 6646. On l'a simplifié dans le Petropol. 105, fol. 13, avant Mat. 2.16, et dans le Suppl. gr. 914, fol. 51 (fig. 114-116).

1. Psautier de Londres, fol. 123 (fig. 119), Barberin. 372, fol. 152, psautier slavon de 1397 (*Korrekt. listy*, fol. 128 v) : près du psaume 90. 7. — Suppl. 27, fol. 173 (fig. 92). — Ménologe de Basile II. — Institut cathol., copte-arabe 1.

2. Gravina, pl. 17 C.

3. Chapelle près de Qaterdji-Djami, nef de Toqale, Tchaouch-In : phot. Jerphanion.

4. Omont, pl. XXXII.

5. Schmidt, p. 187, pl. XXXVI-XXXVIII.

6. H. Ét. B 223, 229.

chion, à Mistra [1]. A la Métropole [2] aussi, nous pouvons restituer une composition assez étendue. Partout, les épisodes se déroulent dans le cadre des fresques cappadociennes : au commencement, Hérode donne l'ordre ; à la fin, Élisabeth se réfugie dans la montagne ouverte. Nous voyons même, à Trébizonde, derrière Hérode, le meurtre de Zacharie, aussi largement traité qu'à Tchaouch-In : une troupe se jette sur le grand prêtre en levant l'épée, tandis que d'autres assistent à la scène. Au Brontochion, la peinture illustre directement le protévangile, dont elle reproduit le texte ou la paraphrase [3]. Mais, toutes ces peintures se distinguent des prototypes cappadociens par un trait caractéristique : la scène du massacre occupe une grande place. Visiblement, le sermon attribué à Grégoire de



Fig. 120. — Fresque du catholicon de Lavra. (Dessin de J. Ronsin).

Nysse a suggéré l'idée de ces multiples épisodes, de cette lutte, variée sous toutes les formes, entre le soldat et la mère [4].

1. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 93. 3.
2. *Op. l.*, pl. 66. 4.
3. Notre planche ne figure que la seconde calotte. On voit, sur la première, l'histoire de Salomé; sur la troisième, le meurtre de Zacharie; enfin, sur les murs, l'épisode des mages.
4. A Trébizonde (fig. 117), les soldats se précipitent en grand nombre vers la droite. L'un d'eux arrache un enfant au sein maternel. Une mère résiste et saisit le pommeau de l'épée. Un troisième soldat tient par les pieds un enfant au maillot. Rachel, assise sur le sol, s'arrache les cheveux ; un enfant

Tous ces monuments dépendent d'un modèle commun. Dans la Métropole de Mistra, Hérode commande avec le même geste passionné qu'à Trébizonde, le geste que lui prête le manuscrit de Rabula; le soldat qui reçoit l'ordre et celui qui l'exécute semblent dessinés par le mosaïste de Kahrié-Djami. A ce groupe, se rattache sans aucun doute la fresque de Gradac. Les soldats portent ce casque bizarrement festonné, qui donne aux mosaïques de Kahrié un aspect quelque peu fantaisiste. L'un tient l'enfant par le pied, la tête en bas, un autre paraît l'arracher à sa mère, un troisième le porte sur sa main comme une victoire : fantaisie d'humaniste ou réminiscence du vieux motif latin.

Ainsi, la scène du massacre se trouve traitée suivant la tradition hellénistique et byzantine, peut-être sous l'inspiration du sermon attribué à Grégoire de Nysse; le cadre des prototypes cappadociens disparaît sous cet assemblage pittoresque de silhouettes variées, qui donnent, à Kahrié-Djami par exemple, l'impression d'une mosaïque antique, et qui, plus tard, au XVIe siècle, à Lavra (fig. 120), sous l'influence de la Renaissance italienne, se grouperont comme les combattants de l'art classique [1].

La composition de Gradac nous apparaît ainsi comme une œuvre composite, comme un ancien motif cappadocien, élaboré par les iconographes byzantins du XIIIe siècle.

IV. — Le stichère de Noël

Le jour de Noël, au début de l'espérinos, on chante [2] : « Que t'offrirons-nous, ô Christ, à toi, qui pour nous as paru sur terre comme un homme? Chacune de tes créatures te rend grâce : les anges t'apportent l'hymne; les cieux, l'astre; les mages, les présents; les bergers, l'admiration; la terre, la grotte; le désert, la crèche; et nous, la Vierge Mère. » Or, nous lisons ce stichère dans la composition du Brontochion :

au maillot repose sur ses genoux; d'autres, décapités, gisent sur le sol. Belle composition, animée et décorative : les soldats ont la tête et les jambes nues.

1. Dessin de J. Ronsin, appartenant à la Collection des Hautes-Études. On retrouve le même type à Dionysiou, Dochiariou, etc. : H. Ét. C 269, 280.

2. Ménée de décembre, éd. Athènes, p. 220 B; Venise, p. 102 B.

près de l'Adoration, οἱ μάγοι τὰ δῶρα; près des bergers, οἱ ποιμένες τὸ θαῦμα; enfin, près d'une figure allégorique, assise au-dessus de la grotte, qu'elle semble tenir dans sa main, [ἡ γῆ τ]ὸ σπήλαιον. Le reste manque. On restituera l'allégorie du désert, l'inscription près de l'astre et des anges, et l'on imaginera que les deux sages-femmes, témoins irrécusables de la conception sans semence, représentaient l'humanité, attendu que, dans une fresque russe, Salomé partage cet honneur avec Élisabeth [1].

Les Slaves ont combiné le stichère de Noël avec le cycle entier de la Nativité. Ils l'ont introduit dans une composition aussi complexe que celle de Gradac; mais non sans en déranger la symétrie. Auprès d'Élisabeth portant le Prodrome, sous la conduite d'un ange, l'on a inscrit : « Nous, la Vierge Mère [2]. »

		Ciel Dieu le Père Anges		
Mages à cheval	Isaïe	Nativité	Désert	Retour des mages
Joseph et le berger	Élisabeth portant le Prodrome et conduite par un ange		Bain	Bergers sonnant de la trompette et troupeaux
Apparition de l'ange à Joseph	Terre			Adoration des mages
Rois et prophètes avec rouleaux	Nathanaël sous le figuier		Élisabeth cache le Prodrome	Fuite en Égypte
				Marie cache l'Enfant dans la crèche
Scribes devant Hérode		Massacre des Innocents		Meurtre de Zacharie

Une telle combinaison, est rare au XIVe et au XVe siècle. Mais, on rencontre alors, en dehors de la Nativité, une image particulière qui représente la traduction plastique du stichère [3].

1. Blagovješčenskij Sobor, à Moscou : Pokrovskij, p. 89. Comparez avec Lichačev, pl. CCXXV. 406.
2. Soc. des Amateurs de l'anc. littérature, XVIIIe s. : Pokrovskij, p. 87-90.
3. Voy. Papadopoulos-Kérameus, *Denys de Fourna*, p. 290 (manuel Δ).

Cette image s'est formée d'après l'Adoration des mages[1]. On relèvera deux variantes, répondant à deux types distincts de l'Adoration.

1° La Vierge assise de face : on connaît cette composition, exactement symétrique, à Ochrida[2], à Žiča[3], au Mont-Athos[4]. Elle rappelle l'Adoration syrienne d'Etchmiadzin. Elle représente surtout l'amplification d'une composition symétrique, fort ancienne, que les pèlerins contemplaient à Bethléem[5] et emportaient avec eux, sur les ampoules d'huile sainte. Elle leur remettait en mémoire quelque passage de l'office, analogue à ce stichère, que l'on attribue au mélode André de Jérusalem[6] : « Le Christ est né... La Vierge est assise... tenant sur son sein le Verbe incarné. Les bergers glorifient le nouveau-né. Les mages offrent leurs présents au Maître. Les anges chantent un hymne[7]. » Mages et bergers se groupent aux côtés de Marie trônant.

2° La Vierge se tourne vers les mages, à gauche. Cette variante appartient à l'iconographie slave. On en peut citer deux répliques anciennes. 1° La fresque de Ravanica (fig. 121), œuvre de Lazare, qui mourut en 1389. 2° Une icone sculptée de la Collection Uvarov[8]. Ici, la forme des inscriptions indique la date : fin du XIVe siècle ; elle laisse reconnaître aussi la provenance : Russie du nord ou de l'est. Chaque membre du stichère, traduit en slavon, accompagne le groupe qu'il concerne, comme au Brontochion. Plus tard, les iconographes russes reproduisent souvent ce modèle[9]. Mais, ils suivaient une tradition qui leur était commune avec Byzance. Nous reconnaîtrons en effet la composition de Ravanica et de l'icone Uvarov en lisant un morceau de Marcos Eugénicos, intitulé « descrip-

1. Lichačev, *Ist. značenie*, p. 102, a aperçu la relation des deux thèmes.
2. Millet, *Rev. arch.*, 1908, I, p. 178, fig. 13.
3. Strzygowski, *Serb. Psalter*, p. 109, fig. 40.
4. Pokrovskij, p. 88 ; Brockhaus, p. 81.
5. Ajnalov, *Ellen. osnovyi*, p. 51.
6. Εἰς τοὺς Αἴνους, Ménée de décembre, Athènes, p. 231 B ; Venise, p. 203.
7. Un autre passage évoque le même tableau : « Mages, conduits par l'ange, apportez vos présents ; bergers, hâtez-vous, pour le voir, assis, comme un enfant, dans les bras de sa mère. » (Espérinos du 24, ode 8, Ménée, Athènes, p. 197 B ; Venise, p. 173.)
8. *Katalog sobr. drevn. Uvarova*, otd. VIII, n° 63, p. 27, fig. 14.
9. Voir *Katalog*, otd. IV-VI, p. 89-90, fig. 3 et 4. — Lichačev, *Ist. značenie*, p. 104, fig. 233. — Podlinnik Stroganov (reproduit par Pokrovskij, p. 89, fig. 48) et Bolšakov (éd. Uspenskij), au 26 décembre. — Évangile de Sij, daté de 1692 : Buslaev, *Sočinenija*, t. II, p. 84, fig. 2. — Lichačev, pl. CCXXVI. 409. — *Op. l.*, pl. CCCXXIX. 638 : le type est moins pur (milieu du XIXe siècle).

tion (ἔκφρασις) de la Nativité[1] ». On nous permettra de le citer.

« Vois-tu, au-dessous de la Vierge-Mère, le choryphée du chœur des chantres, qui lève le bras, comme s'il préludait et faisait vibrer l'air. C'est la cigale sainte de l'église. Sa patrie et

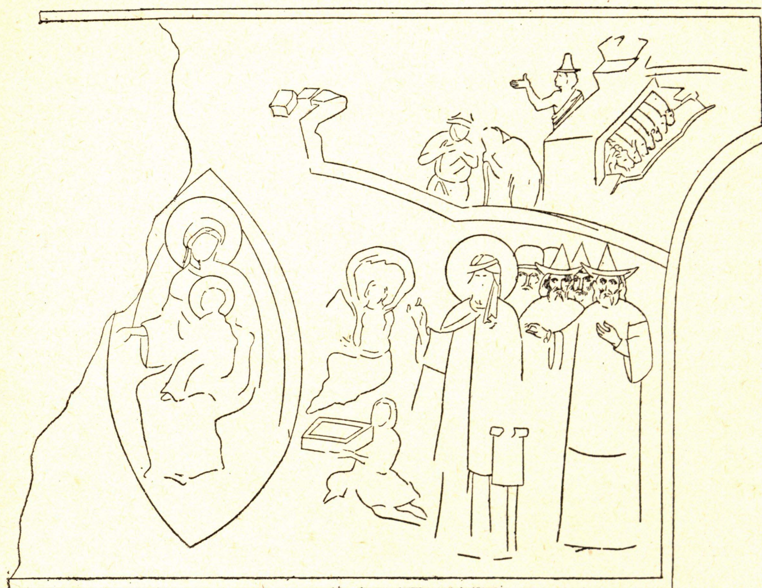


Fig. 121. — Fresque de Ravanica

sa race se reconnaissent à l'étoffe enroulée autour de sa tête, suivant la mode syrienne... Sa main gauche porte un texte sur un papier.

« Au-dessus de la tête de la Vierge, un cercle bleu figure le ciel, qui salue au moyen d'un astre l'enfantement extraordinaire... La Vierge, ayant enfanté sans souffrance, conserve l'éclat radieux du visage. Son regard n'est point humble, ni triste ; elle n'est point affaissée, ni pâlie ; elle n'a pas l'air troublée ; elle n'éprouve pas le besoin de s'étendre, mais elle s'assied gravement, comme une reine, et les mages prosternés, adorant, avec des présents, le roi tenu par ses mains, reçoivent d'elle un accueil bienveillant. Aux alentours, tout semble agité :

1. Éd. Kayser, t. II, p. 133.

les cieux se mêlent à la terre ; les anges, debout, étonnés, chantent le miracle ; la terre fait trembler la grotte ; et les bergers, nourris dans les montagnes, meurent presque de frayeur. Et celle qui fut l'instrument d'un tel miracle montre plutôt de la joie et de la fierté.

« J'admire l'art,qui figure le désert offrant la crèche, en prenant une image hors de la réalité : une vieille femme maigre et ridée, allégorie de la solitude et du néant.

« Le chœur noble et brillant des chantres s'apprête à célébrer saintement ce miracle. Ils se servent de leurs mains et de leur langue en vue de l'harmonie. En face d'eux, le bataillon des moines essaye de leur répondre et de les accompagner. Autour du chef qui dirige le chant, ils se tiennent en ordre, mais, vaincus par l'admiration et la surprise, ils se taisent et leur esprit seul chante l'incarnation surnaturelle.

« Le plus agréable, le plus beau, est que tous ces êtres tremblants, plongés dans l'extase, rayonnent d'une joie indicible...

« L'Enfant divin bondit dans les bras de sa mère. Il paraît regarder les mages seuls et les accueillir avec des bénédictions, et pourtant il répand ses rayons autour de lui et embellit tout par sa présence. Aussi la Terre imite la Vierge pure et toute belle : elle a dépouillé la vieillesse et la laideur; au lieu des épines et des chardons, elle s'est couronnée de milliers de fleurs. Le ciel est serein et brillant, et les anges bondissent, pénétrés d'une plus grande sagesse. La nature humaine prend son essor..... Veux-tu connaître ces figures qui encadrent l'ensemble de distance en distance. Ce sont les prophètes : chacun porte un fragment d'hymne ou le symbole, par lequel il a prédit l'événement. »

Eugénicos décrit une icone semblable à celle des Offices (n° 1), dont les prophètes garnissent le cadre, une icone plus haute que large, où le chœur prenait place au-dessous de la Vierge. Dans la Collection Uvarov, au même endroit, Damascène et Cosmas, désignés par leur nom, tiennent chacun un rouleau déployé ; le premier, de profil, « lève le bras, comme s'il préludait. » Ils encadrent un groupe compacte de chantres aux chapeaux pointus. Plus haut, les autres figures s'ordonnent avec une parfaite symétrie. A Ravanica, dans un cadre plus large que haut, le peintre a rompu cette symétrie, pour grouper, à droite, Damascène, le chœur, les deux allégories et les

bergers. Mais, il a bien conservé le trait essentiel, le trait distinctif : Marie tournée vers les mages.

Ce trait nous conduit aux origines. On y peut trouver une simple variante du type de Monza. Dans le Hierosolymiticus **14**, cette variante répond aussi à une phrase lyrique, analogue au stichère d'André de Jérusalem : « Avec les bergers, chantons un hymne; avec les anges, dansons en chœur; avec les mages, prosternons-nous[1]. » Mais elle représente sans doute une combinaison fortuite. Dans l'icone Uvarov, un détail significatif rappelle une autre image, qui dépend d'un type : la couche entoure Marie, comme dans l'Acathiste de Moscou. La composition du stichère s'est donc formée autour de l'Adoration dans la grotte, thème caractéristique, que nous avons étudié dans les manuscrits byzantins. Nous irons plus loin et nous déterminerons peut-être dans quel ordre de manuscrit s'est opérée la transformation, car le Ménologe de Basile II contient l'Adoration dans la grotte, après la Nativité, justement à l'endroit où le Podlinnik, son lointain descendant, présente notre composition [2].

Nous allons comprendre maintenant comment le stichère de Noël a pu se combiner avec la Nativité. La variante de la Collection Uvarov touche ce thème de plus près que l'image solennelle d'Ochrida ou de Žiča : il suffit de changer quelques figures pour passer d'une composition à l'autre. Les iconographes russes ont pratiqué cette substitution [3]. Mieux encore, Eugénicos prétendait décrire la Nativité, et nous en lisons le titre, soit sur l'ivoire de la Collection Stroganov, où les mages trouvent l'Enfant sur les genoux de sa mère, près de la crèche, de Joseph et des moutons, soit sur la miniature arménienne de Jérusalem (fig. **103**), plus proche encore de notre type, puisque les bergers font pendant aux mages, et qui occupe, dans le manuscrit, le frontispice réservé d'ordinaire au thème traditionnel. La pénétration paraît plus étroite encore sur l'archivolte sculptée du Musée Central d'Athènes. Une citation accompagne chacune des figures ou des groupes accessoires, disposés par étages : un ange, deux mages, un berger. On restituerait vo-

1. Phot. Soc. orth. Palestinienne, dans Schlumberger, *Épopée*, III, p. 117.

2. Aussitôt après la Nativité, mais le 26 décembre, fête de la Vierge, d'où lui vient son nom : *Sobor Presvjatoj Bogorodicy*.

3. Icone de la Laure de la Trinité : Lichačev, pl. CCLVIII. 480.

lontiers, dans le tympan, la Vierge trônant d'Ochrida, si Joseph, assis et désigné simplement par son nom, ne venait nous démontrer que l'on a adapté le stichère au thème de la Nativité, ainsi qu'au Brontochion [1].

1. Voyez Strzygowski, *Byz. Zeits.*, t. IV, 1895, p. 602-604; Pokrovskij, p. 88; Kehrer, t. II, p. 94, fig. 84-85; Bréhier, *Études sur l'histoire de la sculpture byzantine*, p. 75, pl. 22. — Strzygowski rapproche de l'archivolte une plaque rectangulaire, où Marie se trouve couchée près de la crèche.

CHAPITRE III

Le Baptême

Au xive siècle, en particulier à Mistra, le type du Baptême se distingue des modèles antérieurs, à la fois, par la diversité des attitudes et par la complexité de la composition. Les figures essentielles changent souvent d'aspect : on voit Jésus de face ou de profil, Jean vêtu à l'antique ou serré par la mélote. D'autre part, autour de la scène principale, se groupent les épisodes qui l'ont précédée et préparée.

Nous étudierons d'abord les figures essentielles, Jésus, Jean et les anges, en un mot, le type du Baptême, puis, le cycle iconographique, inspiré par l'Évangile.

I. — Le type du Baptême

Le xive siècle n'a pas enrichi beaucoup l'iconographie du Baptême. Il s'est contenté d'utiliser et de perfectionner les innovations du xiie. Or, ces innovations s'expliquent par un retour au passé. Elles nous obligent à remonter aux origines.

Les types anciens. — L'étude des origines nous révèle un fait capital. Du ve au xe siècle, nous voyons se succéder trois types : hellénistique, syrien, cappadocien. Le type cappadocien s'oppose de point en point au type hellénistique. Au xie siècle, l'Occident imite le premier, Byzance revient au second. Si cette conclusion est juste, les historiens de l'art en tireront des conséquences fort instructives.

Le type hellénistique se reconnaît à la simplicité de la composition et à la noblesse des attitudes. Jésus imberbe, posé de face, laisse pendre les deux bras le long du corps ; Jean porte un costume léger, courte exomis dégageant l'épaule droite, mélote aussi largement échancrée que l'exomis, ou pallium

librement drapé, sans tunique ; il se tient tantôt à droite, tantôt à gauche, parfois debout, souvent incliné, les jambes fléchies. Ces figures élégantes distinguent l'art des catacombes et des sarcophages, et pourtant on ne les dira point romaines, car l'Orient, au vi^e siècle, peut les revendiquer, lorsqu'on les rencontre non seulement sur les ampoules de Monza, mais encore dans les deux baptistères de Ravenne, sur la cassette de Werden et la reliure de Milan [1]. Dans ces monuments, un trait hellénistique vient animer la scène : l'allégorie du Jourdain.

Dans le type syrien, Jean vêtu à l'antique (tunique et pallium [2]), prend place à gauche, debout sur la rive, et se penche, en effleurant la tête de Jésus, plongé dans le fleuve jusqu'à la ceinture. Sa main gauche retient un pan de son manteau. On distinguera deux variantes. 1° L'ivoire du British Museum [3] et la chaire de Maximien, à Ravenne [4], conservent les traits essentiels du modèle hellénistique : bras pendant le long du corps, allégorie du Jourdain. 2° Les deux miniatures syriennes de Florence et d'Etchmiadzin présentent un trait réaliste particulier à l'Orient : la main gauche de Jésus cache son sexe. Les encensoirs mésopotamiens [5] et les anneaux de mariage [6] laissent aussi reconnaître, sous un aspect un peu fruste, le type syrien. Presque partout, le Sauveur demeure imberbe [7]. Mais on rencontre, de façon encore irrégulière, deux traits nouveaux : les anges présentant une étoffe, la main divine dans le ciel [8].

1. Strzygowski, *Taufe Christi*, p. 1-14, pl. I-II ; Schmidt, *Izvjestija russk. Inst.*, t. XV, 1911 : *Odin iz ikonografičeskich variantov Kre čenija Spasitelja.*

2. Parmi les sarcophages, la tunique n'apparaît, sous le pallium, que dans le groupe gaulois, qui se rattache à la Syrie : Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. I. 11 ; Le Blant, *Gaule*, pl. XXVI.

3. Dalton, *Catalogue*, n° 294, pl. VII ; Graeven, I. 28.

4. Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. II. 8.

5. Trouvés à Midiat, près de Diarbékir : Pétridès, *Échos d'Orient*, t. VII, 1904, p. 149 ; au couvent de Mar-Muza, entre Damas et Palmyre : Dalton, *Catalogue*, n° 540 ; ou en Crimée : Kondakov-Tolstoj, t. IV, p. 34-35 ; Rohault de Fleury, *La Messe*, t. V, pl. CDXVI. Voyez Schmidt, *Kreščenie*, p. 13, note 2.

6. Collection Pichon : Schlumberger, *Mélanges*, p. 67 ; *Collection Pichon, catalogue de vente*, 1897, n° 26, pl. II. — British Museum : Dalton, *Catalogue*, n° 129, p. 121 — Un autre semblable, à Palerme : voyez Heisenberg, *Apostelkirche*, p. 236.

7. On le voit barbu sur une plaque peinte de la collection Goleniščev, provenant d'Égypte : Ajnalov, *Viz. Vrem.*, t. V, 1898, p. 181, pl. II.

8. Heisenberg, *Apostelkirche*, p. 236, croit que la main divine figurait aux Saints-Apôtres. Mais, l'allusion de Mésaritès (p. 48, ligne 7) semble demander une tout autre interprétation. Nous y verrons la paraphrase d'un passage très clair de Chrysostome, ainsi conçu : « Ἐπεὶ καὶ ἡ περιστερὰ διὰ τοῦτο τότε

Le type syrien exerce une assez lointaine influence. On le reconnaît sur un reliquaire en bois peint du Sancta Sanctorum [1], où Jésus cache son sexe des deux mains, et surtout dans le Copte 13, fol. 8 v (fig. 123). On éprouvera l'agréable surprise de retrouver dans ce manuscrit, au XII[e] siècle, un trait hellénistique : une large nappe, où les pieds trempent à peine, comme sur la chaire de Ravenne. Le Sauveur, qui est barbu, reste petit sous la main de Jean ; il cache son sexe et se tourne, en levant vivement la droite : geste accentué, que nous observons sur un encensoir de Crimée. La main divine sort du ciel ; deux anges arrivent en volant [2].

En Cappadoce, le type syrien se dépouille des derniers vestiges hellénistiques. Plus de perspective, ni de paysage. Le Sauveur ne descend pas dans le fleuve, mais l'eau monte vers lui et atteint les épaules, en formant autour du corps un dôme ovoïde aux contours rigides, simple ligne tracée sur le fond ou parfois encadrée par une légère bordure de rochers. Dans les monuments les plus archaïques, nef de Toqale (fig. 171), église dans le voisinage (fig. 122), les ondulations transparentes laissent voir, trop clairement, les deux mains masquant le sexe. Plus tard, à Hemsbey-Klissé, la droite légèrement levée bénit. Les deux hommes se tenant à peu près au même niveau, Jean cesse de s'incliner et Jésus se tourne vers lui, plus vivement qu'à Ravenne, de trois quarts à Hemsbey-Klissé, presque de profil dans une chapelle à Gueurémé.

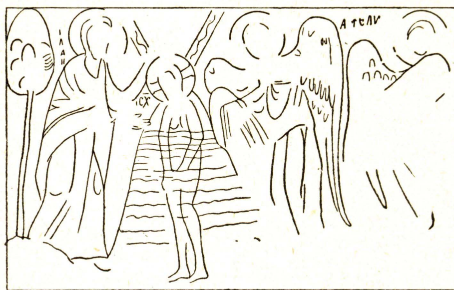


Fig. 122. — Chapelle près de Toqale.

Aux peintures de Cappadoce, nous pourrons rattacher quel-

ἐφάνη, ἵν' ὥσπερ ἀντὶ δακτύλου τινὸς δείξῃ τοῖς παροῦσι καὶ τῷ Ἰωάννῃ τὸν υἱὸν τοῦ Θεοῦ : la colombe apparût alors pour montrer, comme ferait un doigt, aux assistants et à Jean le fils de Dieu. » *In Mat. Homil.*, 12.2. La mosaïque devait ressembler à la chaire de Maximien, où l'on n'aperçoit pas ce symbole.

1. Lauer, *Mon Piot*, t. XV, 1907, pl. XIV. 2 ; Grisar, *Römische Kapelle*, p. 115, fig. 59 ; Diehl, *Manuel*, p. 553, fig. 266.

2. Joh. 1.52. Voyez Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. VIII. 3, X.2, XVIII. 4, XX.7, XXII.2. — Bibliothèque syn. de Moscou : Pokrovskij, p. 169.



Fig. 123. — Tétraévangile de la Bibliothèque Nationale (Copte 13).
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).

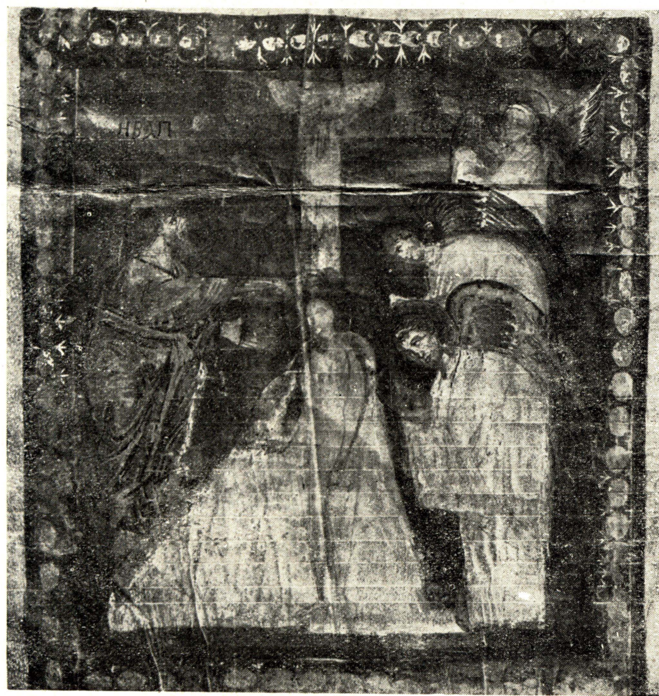


Fig. 124. — Évangile de Saint-Pétersbourg (Petropol. 21 a).
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).

ques monuments au moins aussi anciens : la croix d'émail cloisonné du Sancta Sanctorum, où Jésus est encore imberbe [1], le Berol. Hamilton 246, fol. 50 v [2], enfin le Petropol. 21 A (fig. 124). La colombe sort du cercle ; on ne voit la main divine que dans le Petropol. 21 A. Un, deux ou trois anges. La chapelle de Gueuremé, où Jésus, presque de profil, lève vivement le bras droit, rappelle la miniature, à peine distincte, du Paris. gr. 115, fol. 28 v (fig. 125), le Vindob. Mékhit. 697, fol. 7 v, l'ivoire de Saint-Ambroise à Milan [3] et le psautier de Londres, fol. 31 [4].



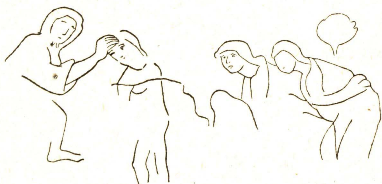


Fig. 125. — Paris. gr. 115.

L'Occident reproduit les traits caractéristiques du type cappadocien : l'eau montant vers Jésus, le Baptiste droit près de lui, la main masquant le sexe. On a attribué aux iconographes latins ce geste singulier [5], et, pourtant, sauf dans l'oratoire de Jean VII [6], ils ne l'ont dessiné qu'à partir du XIe siècle, longtemps après ceux de Cappadoce, sur des monuments où l'on devine une influence orientale [7], soit que les deux mains se rejoignent, comme à Toqale [8], soit qu'on représente, au-dessus du Baptême, dans le même cadre, une Adoration des mages conforme à l'ancien type syrien [9].

1. Lauer, *Mon. Piot*, t. XV, 1907, pl. VI. Voir Schmidt, *Kreščenie*, p. 15.

2. Ébersolt, H. Ét. B 379 ; *Revue arch.*, 1905, II, p. 62, fig. 5 ; cf. Strzygowski, *Byz. Zeits.*, t. XV, 1906, p. 42.

3. Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. III. 7.

4. *Op. l.*, pl. VII. 8. — Au XIIIe siècle, le Copte-arabe 1 de l'Institut catholique et l'Ambros. D 67 sup.

5. Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, p. 118.

6. Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, pl. LXVI-LXVII.

7. Évangéliaire d'Otton III (Cim. 58 : Leidinger, *Miniaturen*, I. 20), auquel on comparera, entre autres, au XIIe siècle, un manuscrit de l'école de Salzbourg (évangiles de Saint-Pierre : Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. XV. 46), au XIVe, une miniature lombarde (Lodi, San Francesco : Toesca, *Pittura nella Lombardia*, p. 173, fig. 121). — Ivoire de la Bodléienne : Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. II. 1. — Ivoire à Munich : *op. l.*, pl. III. 5. Voyez aussi pl. X. 4, 6. — Psautier de Saint-Bertin, fol. 99 v, vers l'an 1000 : phot. Boinet.

8. Relief de Notre-Dame de Clermont, XIe s. : Strzygowski, p. 56, pl. XVII. 2.

9. Graduel de Salzbourg, bibliothèque de Saint-Pierre, Cod. A. IX. 11 : Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. CXXXIV. 451.

Cependant la tradition hellénistique revit, vers la fin du IXe siècle, dans les psautiers à illustration marginale (fig. 126-128) [1]. L'eau atteint les épaules, mais de façon naturelle, par une ligne horizontale, tracée entre deux rochers escarpés, comme si l'on avait pratiqué une coupe verticale à travers le fleuve. Elle cache le corps immergé ; pourtant, on le sent posé franchement de face. Dans le Pantocrator. 61 (fig. 127), où, par exception, elle le laisse apercevoir par transparence, les deux bras pendent sur les côtés. Comme à Ravenne, l'allégorie du Jourdain reste en dehors ; mais, d'après le psaume 113. 3, le personnage « est retourné sur ses pas », il fuit en montrant le dos. On a placé le fond du fleuve plus bas que les rives.

Encore un léger changement et nous aurons le type byzantin du XIe siècle. Nous le rencontrons déjà, sous le règne de Nicéphore Phocas, dans le transept de Toqale [2]. Jean s'incline vivement, comme dans le codex de Rabula : trait archaïque. En revanche, le Sauveur soulève un peu la main droite pour bénir ; l'allégorie, toujours tournant le dos et portant en outre une corne sur son bras droit, s'assied au fond de l'eau, sur le lit du fleuve, près des pieds divins, et paraît légèrement estompée, comme eux, à travers les ondulations [3].

Un peu plus tard, dans le Ménologe de Basile II [4], l'attitude de Jean, la ligne horizontale du fleuve rappellent exactement la peinture de Toqale ; mais, la manière hellénistique, de plus en plus familière à Byzance, prête à Jésus et aux anges une silhouette plus souple, aux rives, un contour mieux découpé ; le fleuve coule entre deux montagnes pointues. Le type byzantin du XIe siècle se trouve ainsi constitué dans ses lignes essentielles. Les innombrables répliques ne conserveront pas toutes la surface horizontale de l'eau, au-dessus des épaules du Christ [5] :

1. Ps. 73. 13. Chludov : Kondakov, *Drevnosti*, t. VII, 1878, pl. III. 3, d'où Tikkanen, *Psalterillustration*, t. I, p. 51, fig. 64 ; Pantocrator. 61, fol. 98 : H. Ét. C 92. — Ps. 113. 3. Chludov : Kondakov, pl. III. 4 ; Pantocrator. 61, fol. 164 v ; Paris. gr. 20, fol. 26 v : Tikkanen, fig. 65. — Voy. Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. VII. 1, 3, 6.

2. Phot. Jerphanion.

3. Le Jourdain, tournant le dos, est aussi discrètement indiqué, dans le fond du fleuve, sur une sculpture d'Arezzo (Chiesa della Pieve, tympan de la porte), exécutée en 1221 : Venturi, t. III, p. 964, fig. 846. Le geste de Jésus rappelle aussi les monuments cappadociens.

4. Fol. 299 : H. Ét. C 465.

5. Ce trait persiste sur la porte de Saint-Paul, dans la miniature d'Urbin 2, à Monréale.



Fig. 126. — Psautier de Saint-Pétersbourg (Petropol. 265, fol. 3).
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).

Fig. 127. — Pantocrator. 61, fol. 98.
(H. Et. C 92).

Fig. 128. — Paris. 20, fol. 26 v.
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).

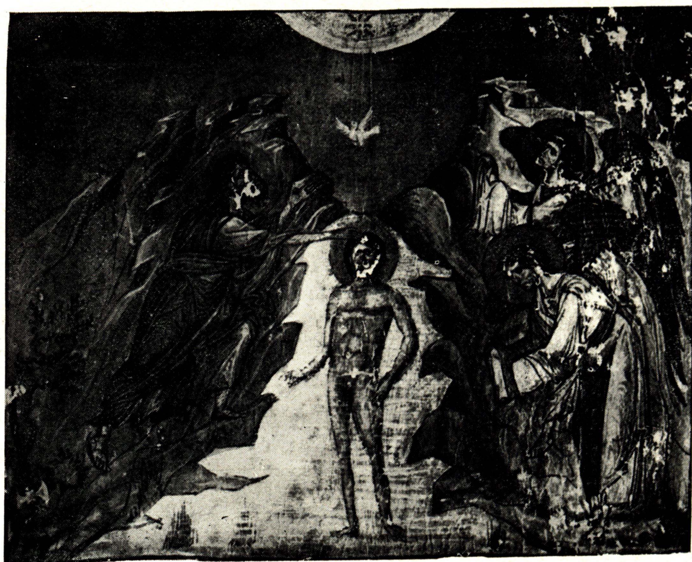


Fig. 129. — Homélies de Grégoire de Nazianze (Paris. gr. 533).
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).



Fig. 130. — Evangile d'Iviron, n° 1.
(H. Ét. B 61).

le plus souvent, on réunira les deux rives, en imitant le dôme des vieilles peintures cappadociennes, à Daphni, par exemple, celui d'Hemsbey-Klissé, on leur donnera un aspect dentelé, on les élargira de plus en plus, en avant, comme si le fleuve débouchait dans la mer. L'allégorie gardera souvent sa place aux pieds du Christ, dans le fond, à gauche, mais on ne la sentira plus enveloppée par la caresse de l'eau; elle renversera son urne, sans tourner le dos, variante que reproduisent aussi les psautiers à illustration marginale (fig. 126) [1]. Le paysage prendra plus de place. Paysage, allégorie, attitude sculpturale du Christ, autant de traits qui font ressortir le caractère hellénistique du type byzantin.

Il serait malaisé de classer les monuments, parce que les artistes ne copiaient pas servilement. Pour chaque détail, ils disposaient de poncis variés et les combinaient à leur gré. Deux manuscrits, Iviron 1 et Paris. 533 (fig. 129-130), contiendront certains morceaux identiques, tels que le Christ et les anges, d'autres très différents : Jean, la colombe, la découpure du Jourdain. Ou bien, le Palatin. gr. 189 et le Paris. 550 n'auront de commun que le fleuve, l'allégorie et Jésus. Nous essaierons pourtant de distinguer quelques groupements.

Daphni [2], Iviron 1, fol. 254 [3], Paris. gr. 533, fol. 154 [4]. Belle allure sculpturale du Christ; l'un des deux anges, au premier plan, s'incline ; l'autre, dans le fond, lève la tête.

Palatin. gr. 189, fol. 92 [5], Laur. VI 23, fol. 107 v [6] (fig. 170), Monréale [7]. Jésus se tourne légèrement vers la gauche; les anges prennent une attitude moins nette. La parenté paraît moins étroite.

Marc. gr. I. VIII, fol. 111 v [8], Paris. 75, fol. 95 (fig. 138) [9], Vatican. Urbin 2, fol. 109 v (fig. 139) [10]. On reconnaît sûrement un

1. Près du ps. 76. 17 : « Les eaux t'ont vu, ô Dieu, les eaux t'ont vu et ont eu peur. » Voyez Tikkanen, *Psalterillustration*, p. 51. — Petropol. 265, fol. 3 v: feuillet détaché jadis du Pantocrator. 61 par Porphyre Uspenskij.
2. Millet, *Daphni*, fig. 63, p. 154; pl. XIV. 1, 2.
3. H. Ét. B 61, d'où Schlumberger, *Épopée*, I, p. 65, etc. Voyez notre catalogue.
4. Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. III. 4 ; Pokrovskij, p. 169, fig. 79.
5. H. Ét. D 3.
6. H. Ét. C 414.
7. Gravina, pl. 17 C; Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. V. 6.
8. H. Ét. C 543.
9. Stzygowski, *Taufe Christi*, pl. IV. 2.
10. H. Ét. C 484; Strzygowski, pl. IV. 1; Stornajolo, *Miniature*, pl. 86.

même type et, pour les deux derniers, un même artiste. La miniature d'Urbin 2, datée de 1128, représente la plus complexe et la plus pittoresque de toutes nos images ; comparée à celle du Ménologe, elle montre à quel point, dans l'intervalle d'un siècle, l'iconographie s'est enrichie.

Quelques traits communs distinguent tous ces monuments. Le premier des deux anges marche en avançant la jambe gauche tendue. Jean, presque toujours, allonge la main gauche au-dessous du bras qui baptise : détails secondaires en apparence, et qui, pourtant, nous aideront à reconnaître une autre grande famille, fort importante pour nos études. Ici, les anges avancent naturellement la jambe droite, en fléchissant les deux genoux. Le Prodrome varie son geste et, le plus souvent, lève la main gauche vers le ciel, comme sur la chaire de Ravenne : Rossicon, n° 2, fol. 221 v (fig. 132) [1], porte de Saint-Paul [2], Berol. qu. 66, fol. 177 [3], Petropol. 105, fol. 15 [4], ivoire de Quedlinburg [5]. Ces détails se rencontrent aussi, vers le milieu du XIe siècle, en Anatolie : peintures de Qaranleq et d'Elmale-Klissé (fig. 131) [6], mosaïques de Chios [7]. Ils nous permettront peut-être, au XIIe siècle, de rattacher à cette région les manuscrits liturgiques de Grégoire de Nazianze (fig. 133-134) [8], les fresques russes de Mirož (fig. 135) [9] et de Neredici (fig. 136) [10], un encolpion de bronze de la Collection Uvarov [11], plus tard, la Théosképastos

1. Pokrovskij, p. 171, fig. 81 ; phot. Kondakov, Athos, 169.
2. Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. III. 1 ; phot. Moscioni 6732.
3. Au milieu de Luc 3. 21.
4. Avant Mat. 3. 16.
5. Marquet de Vasselot, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1898, t. II, p. 310.
6. Phot. Jerphanion.
7. Schmidt, *Izvjestija russk. Inst.*, t. XVII, pl. L. Là, les rochers sont omis ou sommairement indiqués, comme dans les anciens monuments cappadociens et certains monuments d'Occident.
8. Jean s'incline vivement, comme dans le premier groupe. On distinguera : 1° Paris. Coislin 239, fol. 120 ; Rossicon 6, fol. 161 (H. Ét. B 74). Ces deux manuscrits sont probablement de la même main. — 2° Paris. gr. 550, fol. 153 (Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. III. 6) ; Laur. VII 32, fol. 110v (H. Ét. C 441) ; Sinaïticus 339 (Kondakov, H. Ét. B 168). Les deux derniers surtoutsont très proches l'un de l'autre.
9. Kondakov-Tolstoj, t. VI, p. 180, fig. 220 : réplique exacte, plus développée, du Paris. 550.
10. Pokrovskij, *Stjennyja rospisi*, pl. VI ; Kondakov-Tolstoj, t. VI, p. 141, fig. 175 ; Ébersolt, *Mon. Piot*, t. XIII, 1906, extrait, p. 15, fig. 6 ; phot. Barčevskij 1050.
11. *Katalog Uvarova*, otd. IX, n° 57, p. 62, fig. 36.



Fig. 131. — Fresque d'Elmale-Klissé, en Cappadoce.
(Phot. Jerphanion).



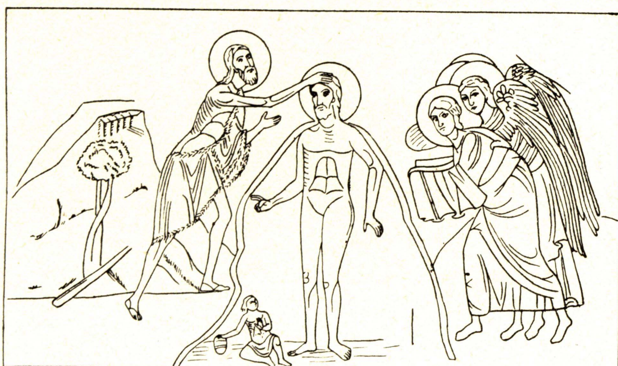
Fig. 132. — Évangile du Rossicon, n° 2.
(Phot. Kondakov, Athos, 169).



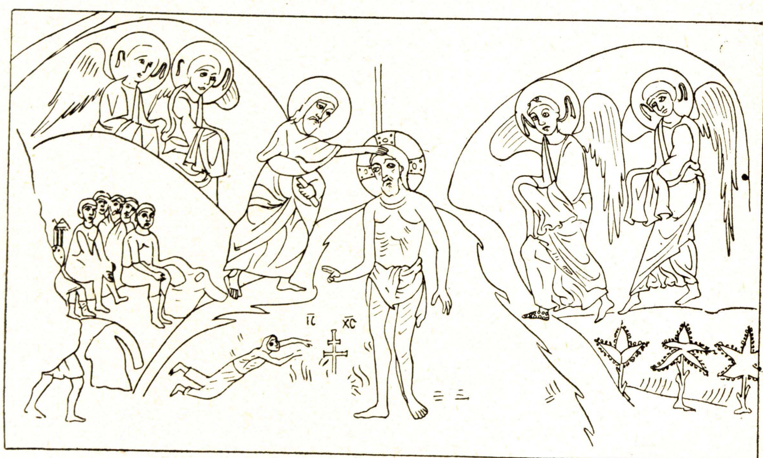
Fig. 133. — Homélies de Grégoire de Nazianze (Rossicon, n° 6).
(H. Ét. B 74).



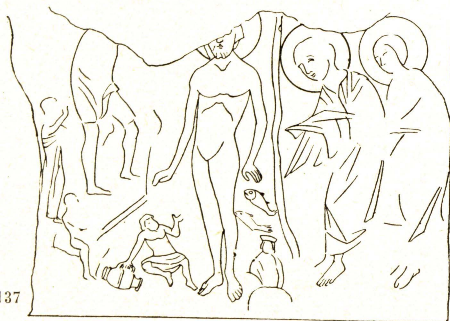
Fig. 134. — Homélies de Grégoire de Nazianze (Paris. gr. 550).
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).



513



136



137

Fig. 135. — Fresque de Mirož. — 136. Fresque de Neredici.
137. Fresque de la Théosképastos, à Trébizonde.

de Trébizonde (fig. 137)[1], enfin de nombreux manuscrits arméniens[2] et certaines peintures géorgiennes[3].

Les innovations du XII[e] siècle. — Recherchons maintenant, dans les monuments du XI[e] et surtout du XII[e] siècle, les innovations qui distingueront l'iconographie du XIV[e]. Elles concernent le nombre des anges, l'attitude du Christ, le costume du Prodrome.

Depuis le XII[e] siècle, on compte le plus souvent trois anges[4], parfois quatre[5], cinq[6], ou même six[7]. Strzygowski a depuis longtemps signalé cette pratique[8]. Mais peut-être aurait-il hésité à en tirer un indice chronologique rigoureux[9], s'il avait connu les trois anges, aux VIII[e]-IX[e] siècles, dans le Petropol. 21 A, puis, au X[e], dans le transept de Toqale, sans compter le Paris. 74, pl. 99, qui a dû précéder d'au moins cinquante ans le Vatican. Urbin 2. De Cappadoce ou de Syrie, la trinité angélique a pu passer, vers le X[e] siècle, en Occident, sur l'ivoire qui recouvre le sacramentaire de Drogon[10]. En réalité, le XII[e] siècle a rétabli les trois anges, comme les trois bergers, d'après d'anciens modèles orientaux, modèles plus conformes à l'esprit des textes sacrés. Ce sont, en effet, les « ordres », les « puissances des anges », les « armées des anges », les « chœurs célestes », qui descendent au bord du Jourdain, pour remplir l'office des diacres[11]. En conséquence, sur certaines pages du

1. H. Ét. B 224.

2. Paris. arm. 18, fol. 10 (daté de 1456) : phot. Macler. — Manuscrit de Saint-Jacques-des-Arméniens, à Jérusalem, XIV[e] ou XV[e] siècle : phot. Baumstark, n° 37 ; XVII[e] siècle, n° 45. — Manuscrit de Bologne, n° 3290, fol. 4 : phot. Macler.

3. Nakouraléchi : phot. Ermakov 16317.

4. Évangéliaires : Urbin 2, daté de 1128, Paris. 75, Gélat, Vatican. 1156, fol. 290 v, Harley 1810, Berol. qu. 66, Iviron 5, Paris. 54. — Grégoire de Nazianze : Paris. 550, Sinaït. 339, Paris. 543. — Latmos : Wiegand, pl. IV, VI, VIII.

5. Neredici, Vatopedin. 735, fol. 15 v, et psautier de Mélisende.

6. Gračanica.

7. Protaton.

8. Strzygowski, *Taufe Christi*, p. 22.

9. Pokrovskij, p. 180, lui objecte que les deux anges traditionnels, et même un seul ange, se rencontrent encore au XII[e] siècle et dans la suite. Ajoutons que le groupe arménien fournit un exemple typique de cet usage. On peut citer aussi, en 1250, le copte-arabe 1 de l'Institut catholique.

10. Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. VIII. 8. Cf. Molinier, *Ivoires*, p. 147.

11. Sur ce rôle, voyez Strzygowski, *Taufe Christi*, p. 16-17; Jacoby, p. 88. Office du 5 janvier, stichère d'Anatolios, Athènes, p. 84 : ἄγγελοι καὶ ἄνθρωποι συμμίγνυνται· ὅπου γὰρ βασιλέως παρουσία καὶ ἡ τάξις παραγίνεται. Office du 6, canon de Cosmas, ode 7, éd. Athènes, p. 88 ; Venise, p. 74 B : ὥσπερ οὐρανῷ, σὺν τρόμῳ καὶ θαύματι παρίσταντο ἐν Ἰορδάνῃ αἱ δυνάμεις τῶν ἀγγέλων. Voyez aussi éd. Athènes, p. 27, 29, 31, 33, 40, 66, etc.



Fig. 138. — Tétraévangile de la Bibl. Nat. (Paris. gr. 75).
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).



Fig. 139. — Tétraévangile de la Vaticane (Urbin 2).
(H. Ét. C 484).

Paris. 74 (pl. 9 et 58), ils viennent en foule. Mais, des iconographes, à qui la mystique pseudo-aréopagite était familière, songèrent naturellement à en mettre trois, en raison de la triple hiérarchie.

Jésus croise les jambes et paraît marcher vers le Prodrome : Urbin 2, Gélat [1], Monréale, Latmos et les exemples où Jean porte la mélote [2]. En Occident : ivoire de Salerne [3], porte en bois sculpté d'Alatri [4], antiphonaire de Salzbourg [5], Hortus Deliciarum [6], tous monuments imités de modèles byzantins [7], vers la fin du XIe ou dans le courant du XIIe siècle. En 1128, à Constantinople, un même artiste, semble-t-il, dessinait le Christ de face dans le Paris. 75, de profil, les jambes croisées, dans le Vatican. Urbin 2 (fig. 138-139). Il introduisait simplement une variante dans la composition traditionnelle. L'a-t-il inventée? Non, sans doute, car cinquante ans plus tôt, le Paris. 74, pl. 58 et 99, lui montrait la voie. Or, ce manuscrit, issu de la tradition orientale, reproduit, en l'accusant plus fortement par le croisement des jambes, l'attitude que nous avons rencontrée sur la chaire de Maximien, dans le Copte 13, dans les fresques cappadociennes et les monuments de la même famille.

Ainsi, une fois de plus, l'iconographie byzantine du XIIe siècle retourne aux sources orientales. Nous saisirons plus clairement encore sa démarche, en examinant un autre type plus rare : Jean à droite.

Suivons-le à travers les temps. Au Ve siècle, dans le baptistère arien de Ravenne (Santa Maria in Cosmedin), puis, au VIe, à Constantinople [8], à Baouît [9], plus tard en Occident [10], on pose Jésus de face, à la manière hellénistique. Mais, en même temps,

1. Fol. 21 v, 93 et 154 v : Pokrovskij, *Opisanie*, p. 272, 283, 292 ; pl. V. 4.
2. Voyez plus loin, p. 183, note 4.
3. Bertaux, *Art Italie mérid.*, p. 431, pl. XIX, peut-être consacré en 1084 : voy. p. 434.
4. Venturi, t. III, p. 385, fig. 368 ; phot. Gargiolli C 3 ; Gino Fogolari, *L'Arte*, t. VI, 1903, p. 52. Voyez, plus loin, p. 183.
5. Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. XII. 1 ; Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. XCVII. 330. Jean porte une mélote de forme occidentale.
6. Voyez, plus loin, p. 183, note 4.
7. Voyez Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, p. 118.
8. Colonne de Tchinili-Kiosk : Strzygowski, *Byz. Zeits.*, t. I, 1892, pl. II, p. 578.
9. Clédat, *Mémoires Inst. d'arch. orient.*, t. XII, 2, p. 77, pl. XLV. 2.
10. Ivoire du British Museum : Dalton, *Catalogue*, p. 51. Cf. Schmidt, *Kreščenie*, p. 19. Comparez avec Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. IX. 6. — Sacramentaire d'Autun : *op. l.*, pl. IX. 1 ; Boinet, *La miniat. carol.*, pl. XLIa.

d'autres monuments, d'origine orientale[1], le montrent tourné vers Jean. Une sculpture géorgienne, au moins contemporaine des plus vieilles fresques de Toqale, lui prête un mouvement plus vif, avec le geste naïf des deux mains cachant le sexe[2]. Enfin, il croise les jambes : Saint-Luc (fig. 140)[3], psautier de 1066 (fig. 142-143)[4], Paris. 74, pl. 145, Vatican. 1156, fol. 290 v (fig. 141). Saint-Luc remonte au second quart du XIe siècle. Le psautier de 1066 nous découvre la date et l'origine du Paris. 74, où le Baptême semble exécuté par le même artiste. Or, nous savons déjà que ces trois monuments dépendent de l'iconographie



Fig. 140. — Mosaïque de Saint-Luc.

syrienne et cappadocienne, qui pourrait revendiquer aussi le Vatican. 1156. Ils ont reçu par cette voie, directement, un vieux motif hellénistique, car ils semblent avoir copié le geste sur un sarcophage d'Arles[5]. En montrant Jean à droite, le psautier

1. Sarcophage d'Arles, ve siècle : Le Blant, *Gaule*, pl. XXVI. 1 ; Garrucci 301. 3. — Reliure de Milan et cassette de Werden, vie siècle : Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. II. 2, 3. Voyez aussi les répliques occidentales de ces ivoires : ivoire lombard de Berlin, bénédictionnaire d'Æthelwold : *op. l.*, pl. VIII. 3 ; XVIII. 4 ; Warner-Wilson, *Benedictional of saint Æthelwold*, fol. 25, p. XXII. — Évangéliaire de Saint-Médard.

2. Plaque de Voronov : Ajnalov, *Arch. Izv. i Zamjetki*, t. III, 1895, pl. III.

3. Diehl, *Saint-Luc*, p. 67 ; H. Ét. B 280-281, d'où Schlumberger, *Épopée*, II, p. 629.

4. Fol. 99, ps. 76.17 ; fol. 154, ps. 113. 3.

5. Le Blant, *Arles*, pl. XV, fig. 1 ; Garrucci 351. 5 ; Strzygowski, *Taufe*



Fig. 141. — Évangile de la Vaticane (Vatican. 1156).
(Coll. H. Et.).





Fig. 142-143. — Psautier de Londres, fol. 99 et 154.
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).

de 1066, se distingue à la fois des rédactions du IX[e] siècle et de son contemporain, le psautier Barberini (fol. 124, 191), conforme aux types byzantins. D'autres thèmes nous feront voir qu'il reproduit très fidèlement les modèles de Ravenne. Si nous observons enfin que, dans tous ces monuments, les rives du fleuve forment ce dôme au contour sec, qui caractérise les peintures de Cappadoce, nous conclurons que le motif vient de là. Or, nous l'y retrouvons, un peu plus tard, vers 1200, dans un évangéliaire syriaque, écrit à Mélitène (fig. 144) [1]. Comme à Saint-Luc, Jésus, posé de trois-quarts, bénit de la main droite, mais laisse pendre la gauche. Jean baptise, à la place et avec le geste que lui attribue le psautier de 1066 [2].

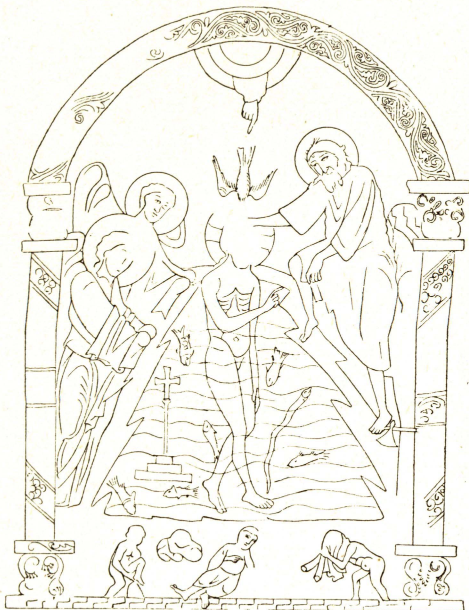


FIG. 144. — Paris. syr. 355.

L'iconographie d'Occident vient confirmer notre hypothèse. A partir du XII[e] siècle, en Allemagne [3] comme en Italie (fig. 146) [4], elle

Christi, pl. I. 5. Voyez Schmidt, *Kreščenie*, p. 8, n° 8. — Jean est à gauche, Jésus lui tourne le dos.

1. Paris. syr. 355, fol. 2 v: Omont, *Mon. Piot*, 1912, pl. XVI; phot. Berthaud.

2. Jean est à droite dans un ménée grec, provenant des environs de Tiflis (monastère de David Garedžijskij) : Pokrovskij, p. 168.

3. Évangéliaire de Munich, Cod. pict. 52, provenant de Salzbourg, XII[e] siècle : Strzygowski, *Taufe Christi*, p. 47, pl. XII. 2. — Sainte-Erentrud : Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. LIII. 164. — Psautier de Hambourg, XIII[e] siècle : Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, pl. XXXIV. 77 ; XXXVII. 83. Même type dans les ivoires : Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. X. 7 ; XIII. 4.

4. Porte de Pise : phot. Brogi 3457. — Fresque siennoise, à Subiaco: phot. Brogi 17977. — Fresque de Berna, à San Gimignano : phot. Lombardi 1681. — Artaud de Montor, *Peintres primitifs*, pl. 40. — Baptistère de Parme : phot. Gargiolli C 6543. — Triptyque de Bartolo di Fredi, à Pienza : phot. Gargiolli C 5726. — Fra Angelico, à San Marco : phot. Brogi 2771. — Baldovinetti, dans la Galleria de Florence : phot. Brogi 2240, etc.

figure très souvent Jean à droite, en laissant Jésus de face, d'après l'ancienne pratique. Or, pendant qu'elle faisait revivre ce vieux type, un Syriaque le peignait (fig. 145)[1], un Copte le sculptait[2], loin de toute influence byzantine, en prêtant au Sauveur le même geste que Berna. Une telle coïncidence ne paraîtra pas fortuite, surtout lorsque nous observons un ornement coufique sur le cadre de la composition, dans l'évangélistaire de Sainte-Erentrud. Si donc la Syrie a pu susciter en Occident la renaissance du motif hellénistique, elle y aura introduit aussi notre variante, où Jésus croise les jambes, car nous la rencontrons, en même temps, dans les miniatures allemandes du XIIe et du XIIIe siècle[3] et les monuments d'Italie. A Vérone, par exemple, sur la façade de San Giovanni in fonte[4] ou de San Zeno[5], Jésus fait le même geste qu'à Saint-Luc, tandis que Jean tient le bord de son manteau, comme dans le manuscrit syriaque. La variante du 74 se retrouve, avec un léger changement[6], dans les peintures du baptistère de Parme[7], exécutées vers le milieu du XIIIe siècle, et qui purent servir de modèle à Giotto.

Ainsi, nous conclurons qu'au milieu du XIe siècle, un type syrien ou palestinien, lointaine réplique des sarcophages d'Arles, a pénétré à Constantinople, a fait modifier le type classique du Christ, posé de face dans le Jourdain, comme une statue antique.

Au XIIe siècle, le Prodrome porte un costume plus léger, qui rappelle les anciens modèles hellénistiques. On distinguera deux types.

1° Le manteau sans tunique, dégageant l'épaule droite, analogue au pallium sans tunique des sarcophages romains[8], mais.

1. Lond. Addit. 7169, fol. 9, XIIe siècle. Comparez avec le manuscrit arabe de la Laurentienne, fol. 34 v, décrit par Baumstark, *Oriens christ.*, N. S., t. I, 1911, p. 261.

2. Panneau de bois sculpté provenant du Caire : Dalton, *Catalogue*, pl. XXXIV; *Byz. art*, fig. 95.

3. Bible d'Erlangen, XIIe siècle : Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. XII. 3 ; Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. XLVIII. 149. — Psautier de Cividale, XIIIe siècle : Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, pl. XIX. 41. Voyez p. 118.

4. Venturi, t. III, p. 236, fig. 213.

5. Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. XX. 2. Comparez avec les fonts baptismaux : *op. l.*, pl. XX. 5.

6. Jésus lève les deux bras, ce qui rappelle le sarcophage d'Arles : Le Blant, *Gaule*, pl. XXVI.

7. Venturi, t. III, p. 416, fig. 394. Même type, au baptistère de Florence.

8. Marucchi, *Nuovo bull. di arch. cr.*, t. VII, 1901, p. 205-216, pl. VI ; t. XII, 1906, p. 201, pl. V, VI. 1.



Fig. 145. — Tétraévangile syriaque du British Museum.
(Bibl d'Art et d'Archéol.).



Fig. 146. — Fresque de Barna, à San Gimignano.
(Phot. Lombardi).

court et léger comme l'exomis, lointaine réplique du Baptistère orthodoxe, à Ravenne. Jean s'en revêt aussi, lorsqu'il harangue ou baptise la foule. Les plus anciens exemples peuvent se rattacher à la Palestine ou à la Cappadoce. Ce sont des évangiles : Paris. 74 Gélat, fol. 154 v, et Vindob. 154, fol. 145; ou des homélies de Grégoire de Nazianze : Paris. 550 (fig. 134) et Sinaït. 339. Les plus récents en dépendent directement : Mirož (fig. 135), porte d'Alexandrova, peut-être Trébizonde (fig. 137), manuscrits arméniens du XVe au XVIIe siècle [1]. On en peut citer aussi en Italie : porte d'Alatri, peinture du baptistère de Parme, sculpture de celui de Pise.

2° La mélote, étroite et courte tunique de poils, serrée par une ceinture. On la voit également dans les scènes accessoires [2]. On groupera les monuments, suivant que Jésus se tient de face (fig. 167) [3] ou croise les jambes [4]. Plus tard, au XIIIe siècle, dans le Paris. gr. 54, fol. 186 v (fig. 149), un court manteau s'enroule autour de la mélote [5]. Cet ajustement prévaut au XIVe siècle.

Les types suivis du XIIIe au XVIIe siècle. — Ainsi, pour dessiner l'attitude de Jésus et le costume de Jean, on pouvait choisir entre deux variantes. En les combinant, on obtenait quatre types. Chacun de ces types appartient à une région particulière.

1° Nous savons déjà que la combinaison traditionnelle, — Jean vêtu à l'antique, Jésus de face, — se perpétue en Russie, en Arménie et en Géorgie. On voit aussi, dans ces régions, le Prodrome vêtu à l'antique et Jésus croisant les jambes, soit sur l'icone de Chémokmédi (fig. 3) et le tryptique d'Atskhour [6], soit sur les portes russes de Suzdal et d'Alexan-

1. Phot. Baumstark, n°s 37, 45, 59. — Paris. syr. 344. — Manuscrit de Morgan : phot. Macler. — Manuscrit Gabbay.

2. Paris. gr. 64, fol. 64 v. — Gélat. — Évangile de Kiev, fol. 254. — Paris. gr. 543, fol. 197 v, 213 v.

3. a) Chapelle Palatine : H. Ét. C 731. — Paris. 543, fol. 179 v. — b) Harley 1810, fol. 95, avant Marc 1.9. — Psautier slavon Chludov, ps. 113 : Pokrovskij, p. 167, fig. 77. — Stéatite de Vatopédi : H. Ét. C 192, d'où Schlumberger, *Épopée*, II, p. 524; tunique au lieu de la mélote. — Jean à droite : panneau copte du British Museum.

4. Marc. gr. 540, fol. 89 v : H. Ét. C 558. — Gélat, fol. 93 : phot. Ermakov 7401. — Latmos : Wiegand, pl. VII. — Hortus Deliciarum : Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. XIII. 8. — Psautier de Mélisende, Egerton 1139, fol. 3 v. Ces deux dernières miniatures forment une variante distincte.

5. La mélote recouvre la tunique dans Iviron 5, fol. 138 : H. Ét. B 65.

6. Phot. Ermakov 196, 5659.

drova [1] ou le psautier slavon de 1397 (fig. 178) [2]. Les Serbes, dans les églises de Milutin, tantôt, à Studenica (fig. 177) [3], dessinent Jean suivant le type du psautier slavon, tantôt, à Nagoriča, à Gračanica (fig. 172), enveloppent d'un large manteau soit une tunique, soit une très longue mélote. Partout, ils posent Jean vivement incliné, d'après les vieux modèles syriens ou byzantins ; mais Jésus avance d'un pas nerveux et dégagé. La fresque du Brontochion [4] appartient au même groupe.

2° Jean porte la mélote courte, sous un manteau léger, Jésus se présente de face. Nous connaissons ce type au XIIe siècle. Jésus et les anges conservent leur ferme attitude, tandis que Jean acquiert plus de souplesse. D'abord, il avance la jambe droite et s'incline doucement. L'icone des lacs Natron [5], les cadres de Vatopédi (fig. 2) [6] et de Chilandari [7], une reliure de Saint-Marc [8], le Vatopedinus 735, fol. 15 v, annoncent la silhouette plus nerveuse et plus fine de la fresque de Saint-Paul, au Mont-Athos (fig. 148) [9], ainsi que le mouvement rapide de Lavra, Dionysiou (fig. 147) [10] et Dochiariou [11], où l'on semble du même coup revenir aux anciens modèles.

3° Jean porte la mélote, Jésus croise les jambes. On peut citer de nombreux exemples : fresque de la Péribleptos à Mistra [12], mosaïque du baptistère de Saint-Marc à Venise (fig. 150) [13], psautier slavon de 1397 [14], podlinniks Stroga-

1. Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. III, 3; VI. 1. Sur la porte d'Alexandrova, Jean porte un manteau sans tunique, comme à Mirož. Comparez avec une étoffe brodée de 1524: Lichačev, *Ist. značenie*, p. 157, fig. 359.

2. *Korrekt. listy*, fol. 101, ps. 73 ; décrit par Pokrovskij, p. 167-168.

3. Pokryškin, pl. LVII, d'où Diehl, *Manuel*, p. 754, fig. 386.

4. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 94. 2.

5. Au British Museum : Dalton, *Byz. art*, p. 251, fig. 155.

6. Autour de l'icone en mosaïque du Crucifiement : voy., plus haut, p. 22.

7. Kondakov, *Pam. Afon.*, p. 195, fig. 75 (phot. 104).

8. Pasini, *Il tesoro di San Marco*, pl. XIII ; Schlumberger, *Épopée*, I, p. 748.

9. H. Ét. B 94, 95. A Saint-Paul et dans le Vatopedinus 735, Jésus porte un linge à la ceinture, ainsi qu'à Neredici, et lève la main droite devant la poitrine, ainsi que dans le Petropol. georg. 298, fol. 62, et l'icone Lichačev, n° 514, pl. CCXCIV.

10. H. Ét. C 281.

11. H. Ét. C 270. Mentionnons quelques variantes : icone de Saint-Eustathe. — Paris. gr. 54, fol. 186 v. — Fresque de Vatopédi : H. Ét. C 249.

12. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 118.3.

13. Phot. Alinari 13766 ; Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. IV. 3.

14. Ps. 28: *Korrekt. listy*, fol. 36 v, décrit par Pokrovskij, p. 167-168. On ne distingue pas la mélote. Jésus tourné ne croise pas les jambes.



Fig. 147. — Fresque de Dionysiou, au Mont-Athos.
(H. Ét. C 281).



Fig. 148. — Fresque de Saint-Paul, au Mont-Athos.
(H. Ét. B 94).

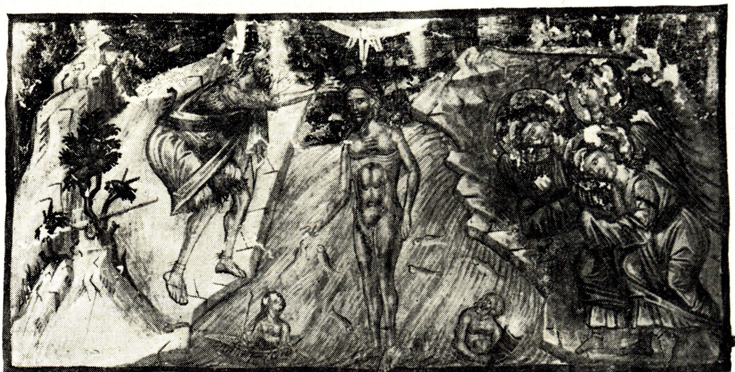


Fig. 149. — Tétraévangile de la Bibliothèque Nationale (Paris. gr. 54).
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).



Fig. 150. — Mosaïque du baptistère de Saint-Marc, à Venise.
(Phot. Alinari).

nov [1] et Bolšakov [2], icones russes [3], médaillon à Moscou [4]. Dans ces monuments, surtout à Mistra, à Saint-Marc et dans le psautier de 1397, Jean lève la main gauche vers l'étoile, comme dans les vieux modèles cappadociens et certaines miniatures du XIIe siècle. Sa fine silhouette se profile avec un contour plus savant. On a cherché les angles et les lignes fermes : le buste s'incline brusquement, les deux jambes s'écartent et s'ouvrent comme un compas. On reconnaîtra le même type dans la fresque mutilée de la Métropole [5] et nous apercevrons la filiation qui unit l'Hortus Deliciarium à la mosaïque de Saint-Marc et aux deux compositions de Mistra. La forme du fleuve, l'attitude de l'allégorie, le mouvement des anges, tout indique une origine commune. Un détail singulier, — le ciel avec les portes ouvertes, — rattache étroitement la Péribleptos à la miniature d'Herrad. Le vieux type du XIIe siècle reçoit le plus riche développement, tandis qu'il conserve une simplicité archaïque dans l'art russe, depuis la fin du XIVe jusqu'au XVIe et au XVIIe siècle.

Dans tous ces monuments, l'influence italienne n'a laissé que de faibles traces : peut-être à Saint-Paul, dans le Petropol. georg. 298 et l'icone Lichačev, n° 544, le bras droit du Christ, levé et ramené devant la poitrine. Encore ce détail provient-il d'un autre type, qui nous oblige à poser encore une fois la question : Orient ou Italie? En effet, la mosaïque de l'Opera del Duomo (fig. 1), le psautier serbe de Munich [6] ressemblent de près à la fresque de Berna : emprunt direct? Non, assurément, mais répliques indépendantes des mêmes prototypes orientaux. Comparons seulement le Précurseur dans les deux psautiers de Munich et de Londres (fig. 142-143) : aucun doute ne subsistera. En revanche, nous ne retrouverons

1. 6 janvier : Pokrovskij, fig. 176 ; Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. VII. 7.
2. Éd. Uspenskij, pl. 21 b.
3. Pinacothèque du Vatican, magasin : Uvarov, *Sbornik*, t. I, pl. CVIII. 156. — Lichačev, pl. CCXCIV. 542, 543 : Jean porte un manteau plus ample et même (n° 543) s'incline vivement, comme en Serbie.
4. Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. VI. 3.
5. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 67. 1. Ce qui reste de Jean rappelle la Péribleptos, le podlinnik Stroganov et l'icone Lichačev, n° 542. Le manteau paraît drapé comme dans le psautier slavon. Les autres traits de la composition concordent aussi : le dessin de Jésus se retrouve dans la Péribleptos, le podlinnik et l'icone Lichačev, n° 542; les anges très inclinés, dans la Péribleptos et à Saint-Marc ; presque partout, ils sont comme superposés l'un à l'autre.
6. Strzygowski, *Serb. Psalter*, pl. XXXVII. 87.

point, chez les Grecs ou les Slaves [1], au XIVe siècle, un autre geste, qui distingue de leurs prototypes byzantins deux tableaux vénitiens de ce temps, le triptyque de Trieste et le n° 21 de l'Accademia : le bras levé sur le côté et replié jusqu'à l'épaule. Mais, les Coptes et les Syriens nous ont déjà familiarisés avec ce motif (fig. 123).

II. — Le cycle du Baptême

Les scènes secondaires, disposées autour du Baptême, comme autour de la Nativité, appartiennent à certains cycles indépendants. Nous en distinguerons trois : 1° Le témoignage de Jean, d'après le quatrième évangile ; 2° sa prédication, d'après Matthieu et Luc ; 3° le baptême du peuple, d'après Matthieu ou Marc. Nos analyses feront ressortir l'opposition des deux groupes de manuscrits : d'une part, Paris. 115, Petropol. 305, Copte 13, Laur. VI 23 ; de l'autre, Paris. 64, Paris. 74, Gélat.

1. *Le quatrième évangile : le témoignage de Jean.* — Nous examinerons tour à tour chacun des moments de l'action, et, chaque fois, nous mettrons en présence les deux rédactions.

I. — Dans le prologue, il est fait deux fois allusion au témoignage. D'abord, Joh. 1. 6-8 : « Il vint pour témoigner au sujet de la lumière. » Puis, 1.15 : « Jean lui rendait témoignage, lorsqu'il s'écriait : C'est de lui que je disais : Celui qui vient après moi m'a devancé, parce qu'il était avant moi. »

Les deux rédactions s'opposent l'une à l'autre. On distinguera les deux passages.

a) Joh. 1. 6-8. Première rédaction. — Paris. 115, fol. 366 (fig. 151). Jean se retourne vers un groupe d'hommes, debout à gauche, et montre Jésus, placé à droite, très loin. La figure du Sauveur n'a laissé qu'une tache indistincte : on la devine de face. Jean, vêtu à l'antique, porte une croix processionnelle. — Petropol. 305, fol. 1 (XIIe siècle) (fig. 156), après les premiers mots : « En lui était la vie. » (Joh. 1. 4). Même disposition : Jésus apparaît dans une gloire en forme de losange. Image plus complexe, plus élégante : Jean, en tunique courte, les audi-

1. L'Ambros. D 67 sup. et le psautier de Mélisende s'en rapprochent.

teurs drapés avec aisance. Une montagne escarpée, la perspective du Jourdain, forment un fond pittoresque.

Deuxième rédaction. — Paris. 64, fol. 158 v. Le texte est disposé en croix, entre quatre images. Il comprend les versets 4-9. Dans les angles, on voit, en haut, l'Ancien des jours et le Christ, assis chacun sur l'arc-en-ciel, dans une gloire; en bas, Jean à gauche et les auditeurs à droite. Jean, de profil, lève les yeux et fait avec la main droite le geste des orants. La disposition diffère donc de la rédaction précédente. Le costume aussi : le Baptiste porte un court manteau, sans tunique, laissant une des épaules nue, les Juifs ont leur costume ordinaire, voile, pénule et longue tunique. A la page suivante, Jésus, à gauche aussi, s'adresse tour à tour aux Juifs, qui s'enfuient, puis, aux apôtres, qui s'inclinent : versets 11-12. Ce début annonce une illustration très détaillée ; mais, après ces deux feuillets, le texte s'interrompt et fait place à une autre copie, où l'on a repris les premiers versets.

Le Paris. 74 abrège et déforme ce modèle. L'Ancien des Jours et le Christ ont passé dans une superbe tête de chapitre (pl. 142). Le témoignage de Jean occupe une frise (pl. 143 a). A gauche, Jésus avance de profil et bénit. L'artiste a modifié l'attitude du Baptiste, l'a mis de face, accueillant le Sauveur d'un large geste, mais sans presque rien changer aux Juifs, sauf quelques broderies sur les tuniques et les pénules.

b) Joh. 1. 15 : Paris. 74, pl. 143 b, après le verset 17. Deux scènes voisines, étrangères l'une à l'autre, se trouvent confondues : le témoignage (verset 15) et Moïse donnant la loi (verset 17). On a repris la composition précédente, en ajoutant Pierre et André derrière Jésus : anachronisme manifeste. Ici, l'attitude de Jésus se comprend mieux : « Celui qui vient après moi. »

II. — Joh. 1. 19-28 : premier témoignage de Jean, devant les prêtres et les lévites envoyés par les Pharisiens. Péricope lue le lundi de la Diakainisime (première semaine après Pâques).

Les deux rédactions concordent.

Paris. 115, fol. 366 v (fig. 152), miniature très effacée : Jean à droite, de profil, tourné vers un groupe, à gauche. — Petropol. 305, au-dessous de la miniature précédente (fig. 156). Même disposition : le premier des auditeurs, un prêtre, porte la pénule et le voile. En avant, un jeune homme, vêtu à l'an-

tique, sans doute le futur apôtre Jean, fait un geste d'allocution. Le Paris. 74, fol. 144, supprime cette figure. Plus loin (pl. 144 b), Jean baptise un Juif en présence de Jésus et de cinq disciples : image étrangère au récit, sans doute interpolée, à cause d'une allusion placée dans la bouche du Baptiste (Joh. 1.26).

III. — Joh. 1.29-34 : « Le lendemain Jean voit Jésus venant

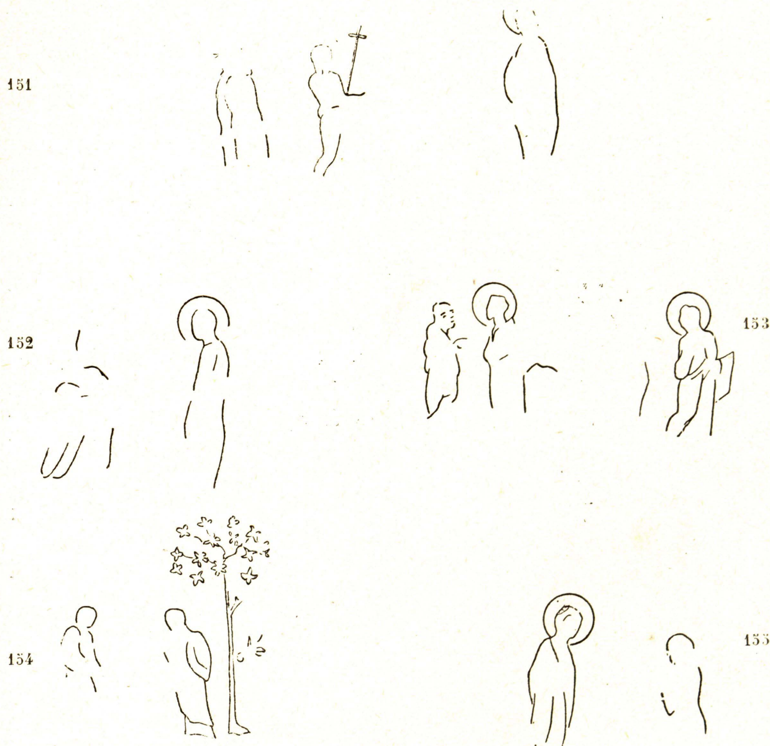


Fig. 151-155. — Paris. gr. 115. — 151. Jean témoigne au sujet de la lumière. — 152. Jean témoigne devant les prêtres et les lévites. — 153. Vocation des deux premiers disciples. — 154-155. Vocation de Nathanaël.

à lui et dit : Voici l'agneau de Dieu. C'est celui dont j'ai dit : Derrière moi, vient un homme... J'ai vu l'esprit descendant du ciel comme une colombe. » Péricope lue le 7 janvier.

Paris. 115, Petropol. 305 : pas d'images. — Le Laur. VI 23, fol. 169 (fig. 157), avant 1.29, le Paris. 74, pl. 145 a, reprodui-



Fig. 156. — Tétraévangile de Saint-Pétersbourg (Petropol. 305).
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).

sent la première miniature du Paris. 74 (pl. 143 a) : Jésus arrive à gauche, les Juifs se tiennent à droite. Dans le Laur. VI 23, les détails trahissent une rédaction plus ancienne. Le Paris. 74 ajoute encore, inconsidérément, les disciples derrière Jésus. Il contient une seconde miniature (pl. 144 b), le Baptême de Jésus, qui correspond aussi à une simple allusion (verset 31)[1].

Les nos I et III nous montrent un même type iconographique : Jean désigne Jésus à ses auditeurs. L'auteur du Paris. 74 reproduit trois fois la même composition. Il a transposé la miniature du verset 29, d'abord, au verset 15, où l'évangéliste cite, une première fois, la célèbre parole de Jean : « Celui qui vient après moi » ; puis, avec moins de raison, au verset 7 : « Il a témoigné sur la lumière ». Ceux du Paris. 115 et du Petropol. 305 ont évité la répétition et adapté le motif à son emploi nouveau. Mais ils suivaient un type différent, exactement inverse : les Juifs à gauche, Jésus à droite. Le tétraévangile de Gélat[2] paraît représenter le prototype immédiat du Paris. 74, car il conserve la Trinité au milieu du prologue, les nos II et III à leur place normale, sans répétition ni interpolation.

Le mosaïste de Kahrié-Djami a figuré les nos II et III[3].

1° Schmidt, pl. XL, n° 102 : une lacune empêche de reconnaître aisément le sujet. On distingue, à gauche, un groupe de Juifs ; vers le milieu, ou plutôt vers la droite, les deux pieds nus de Jean, posé de face. C'est notre n° II : Jean témoigne devant les prêtres et les lévites, envoyés par les Pharisiens, suivant le type commun au Paris. 115, au Petropol. 305 et au Paris. 74.

2° Schmidt, pl. XLI-XLII, n° 103 : la mosaïque reste intacte. Le verset 15, inscrit dans le fond, ne nous trompera pas. L'ordre même des scènes démontre qu'il s'agit de notre n° III et que l'on a pris l'un pour l'autre deux versets presque identiques. Le 74 nous a fourni un exemple de pareille confusion. Or, nous savons que, pour illustrer le troisième épisode, nos deux rédactions s'opposent l'une à l'autre. Le mosaïste de Kahrié-Djami a suivi celle du Paris. 115 et du Petropol. 305, mais avec une différence toute naturelle : Jésus n'apparaît pas

1. L'évangile de Kiev, fol. 254, tient, à la fois, du 74 et du Petropol. 305.

2. Pokrovskij, *Opisanie*, p. 299-300, nos 209-211, pl. IV. 4. L'auteur n'indique pas la position respective des figures.

3. Schmidt, *Kahrié-Djami*, p. 78, explique ces deux scènes autrement que nous. On les retrouve dans l'Ambros. L 58 sup. : voy. plus bas, liv. IV.

dans une gloire, mais vient vers Jean. En somme, nous reconnaissons la composition primitive, que ces deux manuscrits nous laissaient deviner.

Les deux compositions de Kahrié comprennent deux apôtres, à droite. La seconde nous montre leurs traits : André et l'autre disciple, que certains commentateurs disaient être l'auteur du quatrième évangile [1]. Ils ne suivent pas Jésus, qu'ils ne connaissent pas encore. Simples disciples du Précurseur, debout auprès de leur maître, ils contemplent la scène. Dans la première composition, les têtes manquent ; mais, le dessin des draperies montre bien que l'on a répété les mêmes figures, cette fois tout près de Jean, en l'absence de Jésus. Ailleurs, les mêmes hommes, au même poste d'honneur, assistent aux préliminaires du Baptême [2] ou bien au Baptême lui-même [3].

Au baptistère de Pise, sur le linteau de la porte principale, vers 1250, un sculpteur italien imitait quelque ivoire byzantin [4], ou plutôt quelque miniature en forme de frise. Il a représenté les trois témoignages, d'après la rédaction du Paris. 115, du Petropol. 305 et de Kahrié-Djami. Jésus ne se montre que dans la dernière scène. Un des deux disciples suit le Précurseur, qui porte le pallium sans tunique du Paris. 74 et de quelques autres miniatures byzantines. Nous retrouverons la même composition de l'*Ecce agnus* dans un cycle différent, au baptistère de Parme.

IV. — Joh. 1. 35-39. Vocation des deux premiers disciples. « Le lendemain, Jean se trouvait là, de nouveau, avec deux de ses disciples, et, regardant Jésus qui passait, il dit : Voici l'agneau de Dieu. Les deux disciples entendirent cette parole et ils suivirent Jésus. Jésus, s'étant retourné et voyant qu'ils le suivaient, leur dit : Que cherchez-vous ? » (v. 35-38). Cet épisode ressemblera forcément au précédent : les disciples prendront la place des Juifs. Mais il n'a point donné matière aux mêmes divergences, car tous les manuscrits byzantins sui-

1. D'après Chrysostome, *In Joh. Homil.*, 18. 3 : « Les uns disent que l'autre était l'auteur de l'évangile; les autres, que c'était un disciple obscur. »

2. Paris. 533, fol. 146.

3. Ménologe de Basile II, Daphni, Sinaït. 339, Urbin 2; ou bien, à moitié cachés derrière une montagne : Monréale, Paris. 75, Paris. 533, Hortus Deliciarum, manuscrit de Bologne (Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. XIX. 4). On reconnaît d'ordinaire André et Jean, ou parfois, auprès d'André, Pierre, qui fut appelé ensuite (Ménologe, Paris. 533). Le Vatican. Urbin 2 et le Paris. 75 en figurent trois (les trois âges), pour les faire correspondre aux trois anges.

4. D'après Venturi, t. III, p. 964. Voy. fig. 847, et mieux phot. Brogi 3433 b.



Fig. 157. — Tétraévangile de la Laurentienne (Laur. VI 23).
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).



Fig. 158. — Tétraévangile de la Laurentienne (Laur. VI 23).
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).



Fig. 159. — Tétraévangile de la Bibliothèque Nationale (Copte 13).
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).



vent un type conforme à la rédaction du Paris. 115 et de Kahrié-Djami.

Paris. 115, fol. 368 (fig. 153) ; Copte 13, fol. 222 (fig. 159). L'action va de gauche à droite ; les deux disciples suivent d'abord Jean, leur montrant un objet lointain, puis Jésus, qui se retourne et bénit. Dans le Laur. VI 23, fol. 169 (fig. 157), à la suite du n° III, le Sauveur avance toujours, sans s'occuper des deux premiers disciples, car il a reconnu Simon, venant à sa rencontre, et lui donne le nom de Pierre (verset 43). Le copiste a fondu ensemble deux scènes consécutives. Celui du 74, pl. 146, les distingue justement : d'abord, Jésus, franchement retourné et posé de face, répond aux deux premiers disciples ; puis, plus bas, tourné vers la gauche, il reçoit Pierre, présenté par André. Sur ce point, nos deux manuscrits diffèrent tout à fait. L'évangile de Gélat [1] reproduit confusément le 74.

En revanche, un tableau siennois (fig. 160) [2], copie d'un modèle byzantin, représente cet épisode, suivant le type du 74, dans les n^os I et III : à gauche, Jésus, de profil, avance ; à droite, les deux disciples se tiennent près de Jean.

V. — Joh. 1. 44-50 : Vocation de Philippe et de Nathanaël. Il y a trois moments : 1° « [44] Jésus voulut se rendre en Galilée, il trouva Philippe et lui dit : Suis-moi. » — 2° « [45] Philippe rencontra Nathanaël. » — 3° « [47] Jésus, voyant venir à lui Nathanaël... [48], lui dit : Avant que Philippe t'appelât, je t'ai vu, quand tu étais sous le figuier. »



Fig. 160. — Tableau de l'Accademia, à Sienne, n° 14. Vocation des deux premiers disciples.

Paris. 115, fol. 369 (fig. 154). Philippe rencontre Nathanaël, debout sous le figuier. — Fol. 369 v (fig. 155). Jésus s'entretient avec Nathanaël. Philippe d'abord, puis Jésus, posés de profil, se

1. Fol. 226 v : Pokrovskij, *Opisanie*, p. 300, n° 212 ; phot. Ermakov 7421. — Voy. aussi Beissel, *Des hl. Bernward Evang.*, pl. XII.

2. Accademia, n° 14.

dirigent vers la droite. — Paris. 510[1]. Nathanaël, à gauche, debout sous le figuier, écoute Philippe ; plus loin, à droite, Jésus, seul, un peu dans le fond, fait un geste d'allocution. Les deux manuscrits représentent Nathanaël sous le figuier, où Jésus lui dit ensuite qu'il se tenait. Le 510 montre Jésus observant de loin.

Laur. VI 23, fol. 170, avant 1. 44 (fig. 158). Deux scènes séparées par un édicule : 1° Pierre entraîne un disciple imberbe, c'est-à-dire Philippe, à la suite de Jésus. 2° Jésus accueille Philippe, que Pierre assiste ; puis, le figuier, sans Nathanaël. — Paris. 74, pl. 147. L'édicule disparaît, Jésus ne figure qu'une fois, entre quatre apôtres différents : Pierre et Jean le suivent paisiblement ; André assiste Philippe, qui porte cette fois une barbe noire. Sous le figuier, se tient un jeune garçon nimbé : Nathanaël, que Jésus, d'après la légende, aurait connu tout enfant[2]. Le tétraévangile de Gélat ajoute à la confusion : Jésus, suivi par Jean et Philippe, rencontre Pierre et André. Ainsi, d'un manuscrit à l'autre, la scène se déforme de plus en plus. Dans la rédaction complète du prototype, les deux scènes du Laur. VI 23 précédaient donc celles du 115 et du 510 ; elles en ont retenu le figuier, comme une amorce. Mais alors, l'image dépasserait le texte, puisqu'elle montre Pierre entraînant Philippe, son compatriote[3], comme Philippe fit de Nathanaël. On soupçonne, ici déjà, quelque confusion.

Nos analyses ont mis en lumière quelques faits intéressants. Parmi les tétraévangiles à miniatures nombreuses, il en est deux qui s'opposent l'un à l'autre : Paris. 115 et Paris. 74. Autour du Paris. 115, se groupent le Petropol. 305, Kahrié-Djami, le Copte 13. Le Paris. 74 dépend du Paris. 64 et se trouve en relation avec le manuscrit de Gélat.

Nous avons distingué cinq épisodes. Les deux rédactions concordent dans les épisodes II et IV ; elles diffèrent dans I, III et V. Dans les scènes où Jean témoigne, nous avons reconnu deux formules fondamentales.

L'une sert pour tous les épisodes, dans la rédaction du Paris. 115. Jean témoigne devant les prêtres (n° II). Il se tient à droite, à peu près de face, dans l'attitude de l'orateur antique. Sur ces entrefaites, Jésus arrive (n° III), naturellement, en face

1. Omont, pl. XXX.
2. Pokrovskij, p. 87.
3. Verset 25 : Philippe était de Bethsaïda, la ville de Pierre et d'André.

des auditeurs, à l'autre extrémité de la composition, pour mieux fixer les regards, donc à droite. Alors, Jean se retourne vers lui et le montre. Ainsi procède le mosaïste de Kahrié. Lorsque le peintre du Paris. 115 ou du Petropol. 305 transpose le thème dans le prologue (nº I), pour indiquer que Jean témoigne au sujet de la lumière, il pose Jésus de face, resplendissant dans la gloire. Le lendemain (nº IV), Jean haranguait ses disciples; il se retourne encore pour montrer Jésus. Le Sauveur apparaît toujours à droite; mais, cette fois, il passe, il s'éloigne et les deux disciples vont à lui. Ainsi, la même formule s'adapte aux circonstances changeantes, suivant un développement logique. Nous reconnaissons ainsi une rédaction primitive, utilisant un motif familier à l'iconographie chrétienne des premiers temps : la pose de face, celle de l'orateur.

De cette rédaction primitive, l'auteur du 74 a bien conservé les épisodes II et IV, mais il a changé les autres, I et III, pour adapter la composition à un motif spécial : Jésus, de profil, marchant de gauche à droite, dans le sens de l'écriture. On voyait le Sauveur sous cet aspect, à l'endroit où il appelle et rencontre les premiers disciples ; en transposant le motif dans les scènes précédentes, on avait l'avantage de désigner clairement, ainsi que nous le verrons à propos des synoptiques, « celui qui vient après moi ». Avec le temps, dans la plupart des thèmes iconographiques, la marche de profil remplace la pose de face. Jésus prend aussi cette attitude pour accomplir ses miracles. Or, lorsqu'il apparaît au bord du Jourdain, escorté par quelques apôtres, suivant la formule consacrée (pl. 145 a), il trouve Jean devant lui, semblable à un patient, sous les yeux des Pharisiens étonnés ou jaloux. On ne sent plus qu'il rencontre l'acteur principal, toujours présent, toujours témoignant, dans les mêmes termes, avec les mêmes gestes.

Ainsi, le Paris. 115 et le Petropol. 305 représenteront à nos yeux la rédaction la plus ancienne, et les mosaïques de Kahrié-Djami nous en montreront la forme primitive, sortie directement des modèles hellénistiques. Les bords fuyants du Jourdain nous rappelleront le Nil des mosaïques alexandrines et nous reconnaîtrons l'ibis détruisant un des reptiles qui en infestent les bords. Ainsi, au VIᵉ siècle, le peintre de Baouît dessinait un oiseau aquatique derrière l'ange qui présente la serviette au Sauveur. Une miniature byzantine du XIᵉ ou du

XIIe siècle [1] conserve aussi le souvenir de ces tableaux aimables, que l'on reproduisait encore, au VIe, comme un simple décor, sur les parois des églises, à Gaza.

Entre ces deux groupes, le Laur. VI 23 forme la transition. Dans les épisodes III et V, il se sépare du Paris. 115 et se relie au 74. On le voit se détacher du premier, soit par la substitution d'un motif nouveau (no III), soit par l'effet d'un choix différent ou d'une confusion (no V). D'autre part, on reconnaît clairement en lui le modèle du second. En revanche, dans l'épisode IV, les deux manuscrits du XIe siècle restent indépendants l'un de l'autre.

2° *Matthieu et Luc : la prédication de Jean.*— Dans chacun



FIG. 161. — Paris. Suppl. gr. 914. — 162. Paris. gr. 115. — 163. Copte 13.

des trois synoptiques, on a distingué deux péricopes : 1° la prédication de Jean; 2° le baptême de Jésus. On lit la première, le samedi ou le dimanche avant l'Epiphanie et pendant les heures, les vêpres et la liturgie de la vigile (παραμονή) ; la seconde, le jour de la fête. En outre, on n'attache point à toutes la même importance, on ne leur donne pas la même étendue : la première de Matthieu comprend seulement les six premiers versets (3. 1-6 : prédication et baptême du peuple). Au contraire, celle de Luc passe tout entière (3. 1-18). Elle joue le principal rôle, car elle revient trois fois : à la neuvième heure, aux vêpres et à la liturgie de la vigile. En revanche, le jour même de la fête, la seconde de Matthieu tient le premier rang.

1. Ménée de David Garedž̌jskij : Pokrovskij, p. 168.

En groupant ensemble la première de Luc (3. 1-8) et la seconde de Matthieu (3. 13-17),on obtient un récit fort étendu, mais très spécial. En effet, Luc ne fait qu'une allusion rapide au baptême du peuple, mais il ajoute à Matthieu tout le détail des questions posées à Jean par la foule, les publicains et les gens de guerre.D'autre part, Matthieu indique deux moments : d'abord, Jésus arrive et doit vaincre la résistance de Jean, puis il reçoit le baptême. Cette combinaison déterminera le choix des images.

Elles répondent aussi aux titres inscrits en marge pour indiquer les sujets contenus dans la péricope. La première de Matthieu se trouve ainsi résumée : « Jean a prêché le premier le royaume des cieux. » Celle de Luc comporte deux titres : « La parole adressée à Jean » (3.2) et « Ceux qui interrogent Jean ». Ces trois titres mettent en lumière la prédication du Précurseur.

Voyons les monuments et, d'abord, les évangiles. Ici, chacun de ces deux synoptiques reçoit une illustration distincte.

Matthieu. — Paris. 115, fol. 27, 28 v (fig. 162), Copte 13 fol. 7, 8 v (fig. 163). Une image répond à chacune des deux péricopes. D'abord, Jean prêche, seul, de face, avec la croix ou le rouleau dans la main gauche. Le bras droit soulève une ample chlamyde, garnie de poils de chameau ; une ceinture serre sa longue tunique (versets 1-4). Le Copte 13 montre aussi la cognée au pied de l'arbre, allusion à ce qui suit (verset 10). — Plus loin, le Baptême.

Laur. VI 23 : trois miniatures, cinq épisodes. 1° Fol. 7 v, avant 3.1 (fig. 164). Jean prêche, devant un groupe de pharisiens, vêtus de la pénule (versets 1-5). Un peu plus loin, au premier plan, l'eau creuse le flanc d'une montagne violette. On y voit un homme du peuple, assis sur le bord, et quelques néophytes, plongés jusqu'aux épaules (verset 6). — 2° Même miniature. Le Précurseur désigne la cognée (versets 7-10). — 3° Fol. 8, avant 3.11 (fig. 165). Il montre Jésus derrière lui : « Celui qui vient après moi est plus puissant que moi. » (verset 11). — 4° Fol. 8, avant 3.13 (fig. 166). Il résiste (versets 13-15). — 5° Même miniature. Jésus reçoit le baptême (versets 16-17). Dans les trois premières scènes, Jean, de profil, avance vers la droite : sans une négligence du copiste, nous le verrions une fois de plus, étendant la main sur la tête des néophytes, tel que l'a dessiné le miniaturiste copte de l'Institut catholique,

fol. 4 v. Dans la quatrième, c'est Jésus qui vient. Cette rédaction se distingue du Paris. 115 et du Copte 13 par ce trait typique : la marche vers la droite.

Aucun autre manuscrit ne nous offrira un ensemble aussi complet. Les uns retiennent le premier et le dernier épisode : Suppl. gr. 914, fol. 5 v (simples vestiges) et 7 (fig. 161) ; Paris. gr. 543, fol. 179 v (Grégoire de Nazianze) (fig. 167). D'autres, le dernier seulement : Rossicon, n° 2, fol. 221 (évangile litur-



Fig. 164-166. — Laur. VI 23. Le cycle du Baptême, d'après Matthieu.

gique [1]) ; Paris. gr. 533, fol. 146 (Grégoire de Nazianze). La plupart reproduisent les compositions du Laur. VI 23, mais en modifiant le costume ou l'attitude du Précurseur. Dans le Paris. 533, Jean, *à gauche, près du Jourdain, s'incline comme s'il* administrait le baptême, tandis que le Sauveur, arrêté sur l'autre rive et portant son livre, bénit avec la majesté du Pantocrator. Entre eux, les néophytes se baignent ou se déshabillent. On a visiblement, ici, adapté à ce sujet le type du Baptême.

1. Phot. Kondakov, Athos, 168.



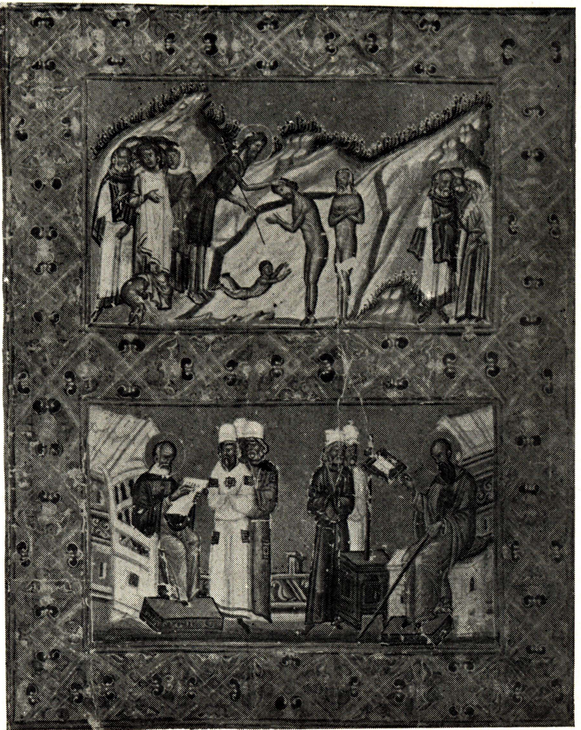


Fig. 167-168. — Homélies de Grégoire de Nazianze (Paris. gr. 543).
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).

Luc. — Suppl. gr. 914, fol. 96 : Jean de profil, tourné vers la droite, prie devant la main de Dieu ; sa gauche tient un rouleau ; son manteau laisse voir l'épaule nue. L'image répond au verset 2 : « La parole de Dieu est adressée à Jean, fils de Zacharie, dans le désert. » Pokrovskij, à qui cette miniature n'a point échappé, en mentionne une autre pareille, dans l'évangile de Gélat[1], et montre la survivance de ce vieux motif dans les podlinniks russes[2].

Laur. VI 23 : trois scènes. 1° Fol. 107 (fig. 169), à côté des tétrarques, Jean, de face, vêtu à l'antique, tient le rouleau dans sa gauche ; il tend le bras vers le sol, comme s'il mon-



Fig. 169-170. — Laur. VI 23. Le cycle du Baptême, d'après Luc.

trait la cognée au pied de l'arbre ; mais on a reculé cet objet vers le fond, sur le sommet d'une montagne. A droite, au second plan, les hommes du peuple, portant de simples tuniques, écoutent l'apostrophe (versets 7-9). — 2° Fol. 107v (fig. 170)[3]. Jean, de profil, à gauche, harangue un groupe d'hommes, enveloppés de la pénule : « Ceux qui interrogent Jean » (versets 10-14). 3° Dans la même miniature, il baptise Jésus. Le Vindob. 154, fol. 143, ne comprend que les invectives, selon une autre rédaction.

En Cappadoce, on a combiné la première péricope de Luc et la seconde de Matthieu. Nous connaissons trois exemples : une frise dans la nef, une autre dans le transept de Toqale (fig. 171), deux tympans symétriques à Hemsbey-Klissé.

1° Un ange apparaît à Jean. Dans le transept, on a transcrit Luc 3.2 : « La parole de Dieu fut adressée à Jean... » Dans la nef, l'ange dit : « Jean, va demander le baptême. » A Hemsbey-Klissé : « Jean, sors du désert, pour demander le baptême. » Jean

1. Pokrovskij, *Opisanie*, p. 292, n° 145 ; *Sijskij ikonopisnyj podlinnik*, p. 12.
2. *Op. l.*, pl. VI. Voy. aussi Lichačev, *Ist. značenie*, p. 157, 200, fig. 359, 428. Comparez avec Strzygowski, *Serb. Psalter*, pl. XXXVII. 86.
3. H. Ét. C 414.

lève les bras, comme dans le Suppl. gr. 914, tourné vers l'ange, qui a simplement remplacé la main de Dieu.

2° Seulement dans la nef de Toqale, Jean tient la croix d'une main et abaisse l'autre pour montrer la cognée à trois « publicains », vêtus de courtes tuniques et de manteaux brodés. C'est le geste, ici parfaitement clair, que nous avons crû reconnaître dans le Laur. VI 23, où figure le peuple, plus justement. On l'observe aussi à la Palatine [1].

3° Jean s'agenouille aux pieds de Jésus, debout à droite. Le Sauveur dit : « Baptise-moi, moi qui me suis incarné. » Le Précurseur répond par la phrase célèbre que lui prête Matthieu : « C'est moi qui ai besoin d'être baptisé par toi et tu viens à moi. »

4° Le Baptême.

Le cycle cappadocien se retrouve, au XIVe siècle, dans une église serbe, et plus tard, au XVIe, parmi les peintures du Mont-Athos.

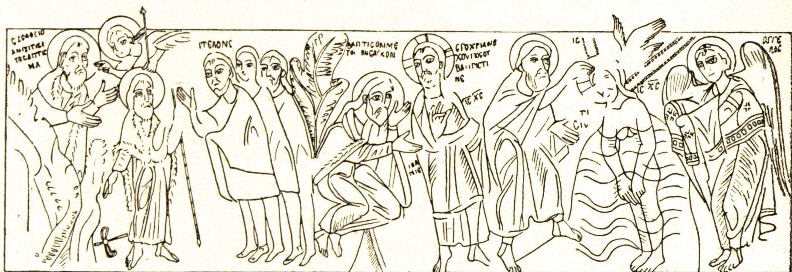
A Gračanica (fig. 172), dans le vestibule, en face de l'autel où l'on baptise, on a disposé les épisodes sur un panneau, autour du Baptême. Une inscription explique chacun d'eux : 1° En bas, à gauche, sur le bord du fleuve, Luc 3. 9 : « Déjà la cognée est à la racine des arbres. » On voit les Pharisiens, l'arbre et la cognée, sans le Précurseur. — 2° A gauche, tout à fait en haut et dans le fond, derrière les montagnes, Luc 3. 14 : « Des gens de guerre lui demandèrent aussi : Et nous, que ferons-nous? Il leur dit : N'usez de violence, ni de fraude, envers personne, mais contentez-vous de votre paie. » A gauche, les soldats ; à droite, Jean, posé de face. — 3° En haut, à droite, Luc 3. 17 : « Il a son van dans sa main. » Jean venant de gauche harangue les Pharisiens. — 4° A gauche, à mi-hauteur, entre les deux premiers groupes, derrière un pli de terrain, Jean, dans la même attitude, voit venir Jésus, qui le domine de sa haute taille. Les deux hommes discutent : « Prophète, viens, baptise-moi. — Je n'ose, moi l'herbe, toucher au feu. »

a) à g. Προφῆτα [δ]εῦρω [βάπτισ]όν [με]. *b*) à dr. [Οὐ] τολμῶ [ὁ χόρτος] προσψαῦσαι τῷ πυρί.

Les attitudes ressemblent à celles du Laur. VI 23. La combinaison des épisodes, la paraphrase hardie de Mat. 3. 14 nous rappellent Toqale. On peut relever un autre trait de parenté : à Toqale, Jean porte la mélote, dans les scènes préliminaires, le

1. Pavlovskij, *Živopis Palat. kapelly v Palermo*, p. 148, fig. 41 ; H. Ét. C 726-727.

costume antique, dans le Baptême. A Gračanica, dans les



171

172

Fig. 171. — Nef de Toqa le. — 172. Fresque de Gračanica.

scènes, un manteau léger laisse bien voir la mélote ; dans le Baptême, un ample himation la recouvre presque en entier.

Au xvi[e] siècle, dans le réfectoire de Dionysiou, au Mont-

Athos[1] (fig. 173-174), reparaît l'ancienne frise cappadocienne, avec de plus nombreuses images. Comme à Toqale, le peintre cite d'abord Luc 3. 2 : « La parole de Dieu fut adressée à Jean.» Mais, copiste maladroit, il représente, au dessous de cette inscription, une des scènes suivantes : Jean répondant à la foule (Luc 3. 10). Il en a omis encore deux autres, dans l'intervalle : la prédication (Luc 3. 3) et les invectives (Luc 3. 7), car on les retrouve ou, tout au moins, on les devine, dans la copie confuse du réfectoire de Lavra[2] ou la description écourtée du manuel de Denys[3]. Puis, à Dionysiou, Jean répond aux publicains et aux soldats ; il baptise la foule, au moment où il annonce qu'un plus fort que lui arrive (Luc 3. 16) ; Jésus apparaît, le van à la main ; enfin, le cycle se termine par le dialogue, rapporté exactement dans les mêmes termes qu'à Gračanica. Toutefois, il comprend un épisode étranger, emprunté au quatrième évangile : « Voici l'agneau de Dieu » (Joh. 1. 29)[4].

Cet épisode trouve place aussi dans une rédaction du XIIIe siècle, copiée, en Italie, dans le baptistère de Parme[5]. On a figuré la prophétie de Malachie « Mitto angelum » (Mc 1. 2) ; les invectives, à peu près dans le genre de Toqale[6] ; le baptême du peuple, comme à Dionysiou, mais avec les néophytes dans une cuve ; « Ecce agnus Dei », suivant le type de Kahrié ; enfin, le Baptême. Même choix, à Florence. Nous retrouvons ainsi la filiation de la frise de Dionysiou.

Ces variantes ne modifieront pas le caractère essentiel du cycle cappadocien, constitué d'après les deux principales péricopes, que l'on lisait pendant la vigile et le jour de la fête : la première de Luc, la seconde de Matthieu.

Que signifie ce cycle? Le dialogue rapporté par Matthieu ne

1. H. Ét. C 309-310 : nos deux photographies ne se raccordent pas ; on devine une ou plusieurs scènes dans l'intervalle, entre la réponse aux soldats et le baptême du peuple.

2. H. Ét. C 217-218.

3. Éd. Papadopoulos, p. 176: la description est interrompue brusquement, après le baptême du peuple ; mais, dans certains manuscrits, tantôt un titre sans description (Didron, p. 358), ou bien, un détail, ajouté à la dernière scène (éd. Athènes, p. 212), indique un quatrième épisode : Jean montre Jésus, qui arrive.

4. Ce cycle se retrouve, à peu près complet, sur une icone du Rossicon, mais les inscriptions n'y sont point exactement transcrites : phot. Kondakov, Athos, 142. — Pinacothèque de Bologne : phot. Zagnoli.

5. Venturi, t. III, p. 410, fig. 393 ; phot. Gargiolli C 6526, 6527.

6. Un apôtre imberbe précède les prêtres et les lévites, comme dans le Pétropol. 305.



Fig. 173. — Réfectoire de Dionysiou, au Mont-Athos.
(H. Et. C 309).



Fig. 174. — Réfectoire de Dionysiou, au Mont-Athos.
(H. Et. C 310).

pouvait manquer d'évoquer une scène vivante dans la riche imagination des Syriens. Jacoby a mis très heureusement ces textes en lumière. Jean se prosterne (προσεκύνησεν αὐτῷ) [1] ou prononce un long discours [2]. Ces idées ont pénétré dans la liturgie byzantine, œuvre des moines palestiniens. Le synaxaire du 6 janvier [3] insiste sur la parole de Jean ; une autre rédaction, dans le Ménologe de Basile II (fol. 299) et dans un manuscrit de Grottaferrata [4], fait dire d'abord à Jésus : « Viens, baptise-moi, Ἐλθὲ βάπτισόν με. » Le canon de Cosmas précise [5] : Βάπτισόν με συγκαταβάντα. Un stichère amplifie ce dialogue avec une certaine force lyrique [6] : « Préfiguré par la voix de celui qui crie, le Christ vint dans le courant du Jourdain et dit au Précurseur : Lave-moi dans les eaux, baptise-moi, moi le Sauveur (δεῦρο πλῦνόν με ὕδασι, βάπτισόν με συγκαταβάντα), car je suis venu pour laver Adam de son ancienne faute... — Toi qui jadis, par la colonne et la nuée, éclairas et rafraîchis Israël dans le désert, toi le maître de tout, toi dont la nature est inexprimable, comment as-tu revêtu la forme d'un esclave? Je ne te toucherai point, toi le feu, moi l'herbe. Toi-même baptise-moi, car, moi, j'ai besoin de recevoir de toi ce qui purifie : Οὐ ψαύσω σου πυρὸς ὁ χόρτος· αὐτός με βάπτισον· ἐγὼ γὰρ χρῄζω ὑπὸ σοῦ καθάρσιον δέξασθαι [7]. »

En Cappadoce, Jean se prosterne, d'après le Chronicon Paschale, et Jésus lui demande le baptême, à peu près dans les termes que rapportent le Ménologe de Basile II et le synaxaire de Grottaferrata. A Gračanica, à Dionysiou, le Précurseur reste debout, mais il répond par l'image poétique du stichère. Dans l'évangile liturgique du Rossicon, où sa mélote affecte la même forme qu'à Toqale, on explique le sujet, en marge, par un mauvais ïambe, inspiré du même chant ou d'un autre analogue [8] : Αἰτῶν δεσπότης βάπτισμα ὑπὸ δούλου.

1. Chronicon Paschale, dans Jacoby, p. 16, 36-37. Comparez avec l'Évangile des XII apôtres (προσπεσών) : Jacoby, p. 40.
2. Sermon apocryphe de Chrysostome : *op. l.*, p. 49.
3. Delehaye, *Synaxarium*, p. 373; Ménée de janvier, éd. Athènes, p. 87 B ; Venise, p. 74 B.
4. XIIe siècle : Delehaye, p. LVII. Cf. *S. Bonaventuræ Meditationes*, ch. XVI.
5. 6 janvier, ode 8, Ménée, éd. Athènes, p. 88 B ; Venise, p. 75.
6. 4 janvier, εἰς τοὺς Αἴνους, στιχηρὰ προσόμοια, éd. Athènes, p. 44 B ; Venise, p. 38 B.
7. Voyez encore, au 4 janvier, éd. Athènes, p. 43 B; Venise, p. 38. — Sur le feu, voy. Jacoby, p. 44 et 60.
8. 3 janvier, canon de Joseph, ode 9, Ménée, éd. Athènes, p. 32 B; Venise, p. 28 B : καὶ πρὸς τὸν δοῦλον αἰτῶν τὸ βάπτισμα δουλοπρεπῶς ἐφίσταται. Voyez, plus bas, p. 203, note 2.

Ces textes nous expliqueront aussi les deux traits essentiels qui distinguent le type cappadocien de l'ancien type hellénistique : Jean vêtu à l'antique, Jésus tourné vers lui.

Aux IVe-Ve siècles, la tunique légère, ou la mélote, montre l'endurance du Précurseur, les hautes vertus, qui le faisaient comparer au grand Élie. En ce temps, Chrysostome trace de lui un portrait coloré et vivant [1] : « Il ne laboura pas la terre, il ne traça pas de sillon, il ne mangea point de pain à la sueur de son front. Il donnait peu de soin à sa table ; plus facile que sa table était son vêtement ; plus simple que son vêtement était sa demeure, car il n'avait besoin ni de toit, ni de lit, ni de table, ni de rien autre, mais il menait une vie angélique dans cette chair. Il portait aussi un manteau de poils (τρίχινον ἱμάτιον), pour enseigner, par son habit, à s'élever au-dessus des choses humaines, à n'avoir rien de commun avec la terre, à retrouver la noblesse première que possédait Adam, avant d'avoir besoin de manteau et de vêtements. Il regardait cet habit comme un symbole de royauté et de pénitence, βασιλείας καὶ μετανοίας σύμβολον. » Chrysostome dit ailleurs qu'il admirait le Christ, en se réjouissant, en se glorifiant [2]. Au contraire, les sources syriennes et les chants d'église font ressortir la puissance de Jésus et l'effroi de Jean [3]. Elles ne connaissent plus le héros humain, conçu par un lettré, mais le ministre, à qui Dieu commande d'officier avec les anges [4], mais un prophète, « le plus grand de tous les prophètes » [5], le plus vénérable, puisqu'il a baptisé « celui que tous les prophètes et la loi ont annoncé [6]. » Les textes même qui font dire à Jésus : « Viens, baptise-moi », proclament sa qualité de prophète. Il tient donc toute sa dignité non de ses vertus, mais de sa fonction. Aussi portera-t-il, dans quelques sarcophages, le pallium des officiants, et plus tard, dans les monuments syriens, cappadociens et byzantins, le chiton et

1. *In Mat. Homil.*, 10. 4.
2. *In Joh. Homil.*, 17. 2
3. Jacoby, p. 50.
4. Μετ'ἀγγέλων μοι λειτούργησον : office du 2 janvier, stichère à la fin de l'orthros, Ménée, éd. Athènes, p. 24 A ; Venise, 20 B ; cité par Jacoby, p. 52, 83.
5. Office des grandes heures, Ménée de janvier, éd. Athènes, p. 60 B, 66 B.
6 Office du 7 janvier, fête du Prodrome, après le canon, Ménée, éd. Athènes, p. 97 ; Venise, p. 82 B. Voyez aussi le synaxaire du 7 janvier, dans le Ménologe de Basile II, fol. 300.

l'himation, vêtement ordinaire des prophètes et des apôtres. Aussi le voit-on, quand il prêche et parfois même pendant qu'il baptise [1], tenir un rouleau dans sa main gauche.

Les mêmes conceptions nous expliqueront pourquoi Jésus marche vers Jean et bénit.

Les poètes, qui estompent le contour des choses et simplifient les lignes, imaginèrent qu'il avait déjà pénétré dans le fleuve, lorsqu'il commandait au Précurseur de le baptiser. Le beau stichère, que nous avons cité déjà, l'explique clairement : « Ἦλθεν ὁ Χριστὸς ἐν τοῖς ῥείθροις Ἰορδάνου [2]. » On lira ailleurs : « Dans le Jourdain, Jean, te voyant venir vers lui, disait : Pourquoi viens-tu vers l'esclave, toi qui es sans tache [3]. » Cosmas évoquait, en quelques mots, le tableau complet du mystère, suivant le type syrien, avec l'allégorie du Jourdain, la colombe et la main divine [4] : « Le Jourdain, en te voyant, s'étonnait et demeurait immobile. Jean s'écriait : Je n'ose toucher ta tête immortelle. L'Esprit descendait sous l'aspect d'une colombe pour sanctifier les eaux et une voix partait du ciel... » Il plaçait donc à ce moment solennel la parole de Jean. Ainsi faisaient les iconographes : un sculpteur français du XIIe siècle [5], copiant quelque Baptême oriental, la transcrivait dans les termes même que rapporte l'évangéliste [6] ; un grec, beaucoup plus tard, sur une croix de bois, la commentait : « Προσέρχεται αὐτὸς τῷ Ἰωάννῃ. Il vient de lui-même vers Jean.» Il la rappelait par l'attitude de Jésus croisant les jambes [7]. Voilà bien l'idée qu'exprime cette attitude, dans les monuments byzantins.

D'après l'Évangile, selon le mot de Loisy, « l'Esprit investit et consacre Jésus pour sa fonction, et, en même temps, il consacre l'eau pour la régénération des fidèles [8] ». Dans les pre-

1. Palatin. gr. 189, Neredici et probablement Petropol. 105.

2. « Il vient dans le fleuve, pressé de recevoir un baptême d'esclave » : office des grandes heures, Ménée de janvier, éd. Athènes, p. 58 ; Venise, p. 51. — Espérinos du 6 janvier, Athènes, p. 78 A ; Venise, p. 65 B.

3. Ménée, éd. Athènes, p. 84 ; Venise, p. 71.

4. 6 janvier, à la liti, Ménée, éd. Athènes, p. 83 ; Venise, p. 70 B.

5. Fonts baptismaux dans l'église de Saint-Barthélemy, à Liège, fondée vers 1112 : Strzygowski, *Taufe Christi*, p. 57, pl. XVII. 3.

6. Ego a te debeo baptizari et tu venis ad me.

7. Strzygowski, pl. VI. On rencontre les mêmes croix, sans l'inscription, au Mont-Athos (phot. Sevastianov) et dans la Collection Uvarov (*Katalog Uvarova*, otd. X, n° 58, pl. XII).

8. Loisy, *L'Évangile selon Marc*, p. 60.

mières images, Jésus reçoit donc l'investiture, les bras pendants, les mains inertes. Mais, les théologiens de Syrie [1], les mélodes palestiniens [2] et l'auteur du Synaxaire byzantin ont conçu, tout naturellement, que Jésus lui-même sanctifiait les eaux. Aussi Jésus soulèvera légèrement la droite, pour bénir, et Jean se tiendra de ce côté, pour recevoir sa part de bénédiction, qu'il demande si instamment, dans les dialogues imaginés par ces poètes.

3° *Matthieu ou Marc : le baptême du peuple.* — La première péricope de Matthieu ne concorde pas avec celle de Marc. Dans l'une, Jean prêche le royaume des cieux, puis, baptise le peuple. Dans l'autre, il baptise le peuple, puis, annonce l'arrivée « du plus fort que lui ». Toutes deux comprennent un épisode commun : le baptême du peuple. Cet épisode, souvent négligé par la tradition cappadocienne, va prendre maintenant la première place et fournir la matière d'un petit tableau de genre, conçu d'après le goût hellénistique.

Nous examinerons trois évangiles illustrés : Paris. 64, Paris. 74, Gélat.

Paris. 64, x[e] siècle, au début de Marc. Le texte forme la croix. — Fol. 64 v : en haut, Isaïe et Malachie (Mc 1. 2-3) ; en bas, le baptême du peuple (fig. 175). Jolie composition pittoresque : la cognée est au pied de l'arbre, trois néophytes retirent leur vêtement, un autre, dans l'eau, reçoit le baptême, un prêtre, cierge en main, assiste à la cérémonie ; plus loin, à droite, au milieu d'une foule compacte, des vieillards ou des mères amènent les enfants sur les bras, sur les épaules ou par la main. — Fol. 65 : Jean annonce « le plus fort que lui » (Mc 1. 6-8). On le voit deux fois, toujours à droite : en haut, devant le Christ ; en bas, devant la foule, qui lève les yeux. La suite, qui manque, comprenait sans doute le baptême du Christ.

Paris. 74. Un même type sert pour les trois synoptiques. Trois scènes se succèdent suivant l'ordre de Matthieu : Jean prêche, baptise un Juif, puis Jésus. En examinant la planche 99 (Luc), on reconnaît clairement, groupées en une seule frise, les deux miniatures, qui se suivent au bas des folios 64 v et 65 du

1. Recension grecque d'un sermon syriaque, attribué à Chrysostome et postérieur au second concile de Nicée : Jacoby, p. 48, voy. p. 44.

2. Canon de Cosmas, ode 8 : Ménée de janvier, éd. Athènes, p. 88 B. Voyez aussi l'office du 2 janvier, *op. l.*, p. 23 B ; Venise, p. 20 A ; du 6, p. 60 B ; Venise, p. 53.



Fig. 175. — Tétraévangile de la Bibliothèque Nationale (Paris. gr. 64).
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).



Fig. 176. — Tétraévangile de Parme.
(Phot. Millet).

Paris. 64, mais le copiste les a simplifiées, dépouillées de tout leur pittoresque hellénistique [1]. En revanche, à la pl. 8 (Matthieu), il néglige la prédication et reproduit, non sans sécheresse, les trois petites figures occupées à retirer leur vêtement.

Celui de Gélat [2] réduit à son tour le cycle du 74 : il figure le baptême du néophyte, simplifié aussi, et celui du Christ.

Dans les Paris. 64 et 74, Jean porte toujours un court manteau, laissant voir l'épaule et les jambes nues. Ce costume distingue aussi le Vindob. 154, fol. 145, exécuté dans le même style. Mais, ce manuscrit, en marge du texte de Luc, n'a que la scène des invectives ; il représente donc visiblement une rédaction moins artificielle, plus ancienne que celle du 74. A Gélat, la mélote remplace le manteau sans tunique.

Dans le beau manuscrit de Parme (fig. 176), Palat. 5, fol. 92, le baptême du peuple a pris place dans la vignette initiale de l'évangile selon saint Marc. Le costume de Jean rappelle exactement le Paris. 64. Il baptise selon le rite, dans une cuve, avec un assistant. Le pittoresque disparaît aussi.

Les éditions liturgiques de Grégoire de Nazianze comprennent deux sermons : l'un intitulé εἰς τὰ ἅγια φῶτα, lu le 6 janvier, l'autre εἰς τὸ ἅγιον βάπτισμα, le 7. En tête du premier, on représente presque toujours le baptême du Christ et parfois, nous l'avons vu, la prédication de Jean et son entretien avec Jésus. En tête du second, tantôt, suivant l'exemple du manuscrit de l'Ambrosienne, le portrait de l'auteur prêchant [3], tantôt, le baptême du peuple. Nous citerons le Mosq. syn. gr. 146, fol. 145 [4], le Paris. 550, fol. 166 v [5], enfin, le Paris. 543, fol. 313 v (fig. 168). L'exemplaire de Moscou, attribué au xe siècle, comme le Paris. 64, se recommande aussi par l'abondance des détails pittoresques et la diversité des attitudes.

Les plus anciens ménologes [6], au 7 janvier, synaxe du Prodrome, représentent un autre sujet ; toutefois, le baptême du peuple prend place, à cette date, dans les podlinniks Stroganov et Bolšakov, leurs lointains descendants [7].

1. Dans la pl. 58 (Marc), les Apôtres, Pierre en tête, remplacent le groupe des Juifs assistant au baptême du néophyte.
2. Pokrovskij, *Opisanie*, p. 271, 283, 292 ; phot. Ermakov 7401.
3. Hierosolymiticus 14, Coislin 239, Paris. 533, Laur. VII 32.
4. Catalogue Vladimir. Décrit par Pokrovskij, p. 169.
5. Pokrovskij, p. 169.
6. Basile II, Paris. gr. 1561, fol. 29 v : Pokrovskij, p. 168.
7. Voyez aussi Lichačev, pl. CCCXXIX. 639.

Au XII[e] siècle, le baptême du peuple se combine avec celui du Christ. Le pittoresque hellénistique envahit l'austère composition dogmatique : fait important, qui caractérise l'évolution nouvelle de l'art byzantin et demande quelques explications.

Ces images gracieuses ne se formèrent point dans la fantaisie d'un artiste mondain. Les iconographes leur prêtaient une signification rituelle. Ils représentaient le spectacle bien réel qu'à certains jours les bords du Jourdain offraient à leurs yeux.

D'abord, au cours du XI[e] siècle, ils se contentèrent de le rappeler par un modeste détail : la croix de fer, dressée sur une colonne, au milieu du fleuve [1]. Les pèlerins, Theodosius, vers 530, Antonin de Plaisance et d'autres encore, la remarquaient à l'endroit du baptême [2] : « A l'aube, le prêtre descend dans le fleuve et bénit les eaux ; puis, le baptême accompli, tous descendent dans le fleuve pour la bénédiction. » Aujourd'hui encore, en bien des lieux, les Orthodoxes se jettent à la nage. Or, au fol. 166 v du Paris. 550, la croix prend place dans le baptême du peuple; à Neredici (fig. 136), un néophyte nage vers elle. Dans le Paris. 64 (fig. 175) et plus tard, vers la fin du XVI[e] siècle, dans une icone de Kiev [3], un ecclésiastique officie.

Nos trois évangiles, ainsi que le Grégoire de Nazianze, représentaient seulement les néophytes se déshabillant. Mais, au XII[e] siècle, en 1128, dans le Vatican. Urbin 2 (fig. 139), des nageurs, sillonnant le fleuve, forment ce tableau animé, que Strzygowski a nommé « ein reizendes Genrestückchen ». Ce morceau de genre, — image du rite, — obtint un certain succès, pendant le second quart du XII[e] siècle, dans l'entourage des Comnènes. Trois exemples nous le prouveront.

Les Homélies de Jacques montrent Joachim dans un désert, traversé par le Jourdain [4]. Deux sources se réunissent pour former le fleuve. Deux allégories laissent échapper l'eau d'une

1. Le motif se rencontre sur les mêmes monuments que la cognée au pied de l'arbre : Ménologe, Saint-Luc, Paris. 533, reliure de Munich (Strzygowski, pl. III. 5, vers 1050); ou bien, sur des répliques d'un même prototype : Marc. 540, cognée ; Hortus Deliciarum, croix. — Palatin. 189, cognée ; Paris. 550, croix. — Neredici, croix et cognée.

2. Jacoby, p. 54 et 92. Voyez Theodosius, éd. Pomjalovskij, p. 7 et 79.

3. Pokrovskij, p. 174 ; Petrov, *Album*, p. 13, n° 20, fig. 21.

4. Vatican. gr. 1162, fol. 11 v : Stornajolo, *Miniature*, pl. 5. — Paris. 1208, fol. 15 v : D'Agincourt, *Peinture*, pl. L, fig. 3. — Comparez avec Stornajolo, pl. 7 : Jacob passant le Jourdain.

urne, posée sur leur épaule : un jeune homme, sur la crête d'une montagne, un homme fait, un peu plus bas. Au confluent, deux baigneurs se déshabillent, quatre autres nagent. On croirait qu'ils ont choisi le moment solennel, décrit par Antonin de Plaisance, où, le prêtre commençant à bénir les eaux, le Jourdain, avec grand fracas, se retourne et s'arrête [1]. Le courant forme en effet une grande volute. Le peintre des Homélies a bien emprunté son paysage à quelque image du Baptême, car, vers le même temps, certains types occidentaux reproduisent soit le confluent des deux sources [2], soit le courant qui s'enroule en volute et l'une des allégories [3]. Sur la porte de Bénévent [4], deux femmes, assises nonchalamment, sans urne, assistent à la scène, comme les divinités topiques dans le paysage grec.

Dans le Vatican. Urbin 2, la même école, peut-être le même artiste, introduisit dans le Baptême du Christ trois figures empruntées aux Homélies, ou plutôt, imita, dans ces deux manuscrits, un modèle plus important, œuvre d'un peintre renommé. En effet, le pèlerin russe Antoine de Novgorod, qui visita Constantinople en 1200, décrit ainsi le baptistère de Sainte-Sophie [5] : « On y a peint le Christ ; il est baptisé par Jean dans le Jourdain. Il est peint avec la suite des faits [6] : comment Jean enseigne le peuple et comment les petits enfants et les hommes se jettent dans le Jourdain. Tout cela, Paul, peintre habile, l'a peint de mon vivant, et il n'y a nulle part de peinture pareille. » Ainsi, on voyait dans le Jourdain, autour du Christ, les baigneurs d'Urbin 2 et, un peu plus loin, dans quelque pli du terrain, Jean enseignant le peuple, comme plus tard à Gračanica.

D'autres artistes ont utilisé ce motif nouveau avec plus de réserve : ils montrent un seul nageur à droite [7], ou bien ajoutent un plongeur à gauche [8], ou bien encore reproduisent les

1. Jacoby, p. 54.
2. Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. XI. 4 ; voyez aussi pl. XI. 3, 5. Sur cette tradition, voyez Pokrovskij, p. 185.
3. Évangéliaire de la Bibliothèque universitaire, à Prague : Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. XIII. 10.
4. Venturi, t. III, p. 691, fig. 643 ; mal dessinée dans Strzygowski, pl. XIX. 3.
5. Loparev, *Kniga Palomnik*, dans *Palest. Sbornik*, t. XVII. 3, p. 17, 50, 79. Nous ne suivons pas la traduction de Mme B. de Khitrowo, *Itinéraires russes en Orient*, I. 1, p. 96, qui nous paraît inexacte.
6. So djejaniem napisan.
7. Paris. 74, pl. 58, Sinaït. 339.
8. Laur. VII 32.

deux nageurs symétriques des Homélies de Jacques [1]. Dès le milieu du XIe siècle, à Chios [2], les hommes du peuple, gauches dans leur lourde tunique, assistent en nombre, regardent, attendent, se déshabillent ou plongent ; et cette variante, réaliste et populaire, suit son cours naturel vers l'Orient et les terres slaves : elle reparaît à Neredici (fig. 136), au XIIe siècle [3], dans la Théosképastos de Trébizonde (fig. 137), au XIVe. On varie les attitudes, au point de placer sur le rivage, à Sainte-Sophie de Trébizonde, deux enfants tout habillés, jouant ensemble, ainsi qu'à Kahrié-Djami.

Chios et le 74 nous démontrent que les nageurs prirent leur élan sur les bords du Jourdain, longtemps avant que Paul, « peintre habile », les eût mis à la mode. Assurément, Constantinople n'a point inventé ce petit tableau hellénistique : les Homélies de Jacques suffiraient pour attirer notre attention sur la Palestine.

Au XIIe siècle, le paysage se développe, le Jourdain coule entre des montagnes escarpées : « Pourquoi, montagnes, avez-vous sauté comme des béliers, et vous, collines, comme les agneaux des brebis ? » (ps. 113. 6). Aux alentours du Jourdain, Theodosius croyait voir des montagnes sauter encore [4]. En même temps, dans le bas du tableau, le fleuve s'élargit brusquement, comme s'il sortait d'une gorge étroite, pour s'étaler dans une large plaine. On représentait ainsi la localité de Béthabara, où les pèlerins venaient recevoir le baptême : un gué du Jourdain porte aujourd'hui un nom analogue [5]. Un texte grec, dépendant d'une source syrienne [6], y fait allusion : « Maintenant, élargis ton lit et coule plus lentement (νῦν δὲ διαχύθητι σφοδρότερον καὶ ῥεῦσον σχολαιότερον) et viens baigner les membres incorruptibles de celui qui alors (au temps de Josué) fit passer les Juifs. » Ce lit plus large et ce cours plus calme favorisent les libres ébats des baigneurs.

Ainsi, pour enrichir la composition traditionnelle, on plaça le

1. Porte d'Alexandrova, Sainte-Sophie de Trébizonde.
2. Strzygowski, *Byz. Zeits.*, t. V, 1896, p. 149, pl. II ; surtout Schmidt, *Izvjestija russk. Inst.*, t. XVII, pl. L.
3. Pokrovskij, p. 189, observe que l'un des personnages assis porte une bourse pendue à son cou, comme pouvaient faire les publicains, qui interrogent Jean (Luc 3. 13).
4. Jacoby, p. 55-56; éd. Pomjalovski, p. 7, 80.
5. Guthe, s. v. Bethabara.
6. Jacoby, p. 48.

baptême du Christ dans le paysage palestinien, au cœur de la cérémonie, qui commémorait ce mystère. Ne pouvait-on craindre de diminuer la dignité du Sauveur par le contact de la foule ? Chrysostome eût écarté ce scrupule. Une simple esquisse de l'évangéliste (Luc 3. 21) prend sous sa plume les proportions d'un large tableau : « Aux yeux de tous, dit-il, c'était un homme du peuple (τῶν πολλῶν εἷς), car autrement, il ne serait pas venu se faire baptiser avec le peuple (μετὰ τῶν πολλῶν). Pour ne point laisser cette opinion prévaloir, les cieux s'ouvrirent et l'Esprit saint descendit [1]. » Les chants d'église [2], les sources syriennes [3] placent aussi le baptême de Jésus au milieu de la foule.

Ces écrits nous expliqueront encore un autre trait particulier du Vatican. Urbin 2 : les portes du ciel. Les synoptiques disent simplement que les cieux s'ouvrirent [4]. Chrysostome [5] les paraphrase au moyen d'une métaphore : « Nous ayant ouvert les portes d'en haut. » Le pseudo-Grégoire précise les circonstances : « Le Dieu unique ouvrit les portes du ciel et fit descendre le Saint-Esprit, semblable à une colombe, sur la tête de Jésus, tandis qu'il montrait avec le doigt (δακτυλοδείκτων) [6] le nouveau Noé [7]. » Enfin, le pseudo-Chrysostome complète le tableau [8]. « En haut, les cieux s'étant ouverts, les anges regardaient l'événement. » Au xvi[e] siècle, à Saint-Nicolas de Lavra, on a réuni, dans le demi-cercle du ciel, la main divine, deux portes et quatre anges, modelés en grisaille. Dans l'Hortus Deliciarum, la Péribleptos et Chilandari, la main manque; sur la porte d'Alexandrova, il ne reste que deux anges. En revanche, dans le Vatican. Urbin 2 et le Paris. 75, la main divine cède la place au trône, autre symbole du Père. S'il est vrai que la main divine appartienne en propre à la Syrie et l'Hétimasie, à Byzance, nous conclurons que les peintres des Comnènes, au xii[e] siècle, ont interprété un motif syrien ; d'autres, l'ayant reçu par voie directe, l'ont, tantôt, simplifié (Hortus, Périblep-

1. *In Mat. Homil.*, 12. 2 ; de même *In Joh. Homil.*, 17. 1.
2. Pokrovskij, p. 188.
3. Jacoby, p. 44.
4. Mat. 3. 16 ; Mc 1. 10 ; Lc 3. 21.
5. *In Mat. Homil.*, 12. 3. Au xiii[e] siècle, Germain II reprend l'expression : Migne, t. 140, col. 744.
6. Voyez, plus haut, p. 171, note 8.
7. Migne, t. 10, col. 1188, cité par Jacoby, p. 86.
8. Migne, t. 49-50, col. 803, cité par Jacoby, p. 50.

tos, Chilandari, porte d'Alexandrova), tantôt, intégralement reproduit (Saint-Nicolas).

Ainsi, tous les détails de nos compositions nous conduisent vers la Palestine. Si nous en cherchons là l'origine, nous serons moins surpris d'y voir Jean revêtu, à la manière hellénistique, d'un costume plus léger, bien différent de la lourde et grave mélote cappadocienne. Dans la région hellénistique voisine de la Palestine, on retrouvera la filiation entre l'exomis fourrée de Ravenne et celle du Paris. 64, car cette région peut revendiquer, au moins indirectement, tels monuments d'Occident, ivoires de l'ancienne collection Mallet [1] et de la Bodléienne [2], où l'on a conservé cet antique costume, après le VIe siècle, et peut-être d'autres encore [3], où la souple exomis de la cassette de Werden devient une lourde mélote dégageant l'épaule [4].

III. — Les types complexes

Nous chercherons maintenant comment le cycle du Baptême se trouve associé à l'épisode principal, dans les monuments du XIVe au XVIe siècle.

Dans les frises cappadociennes, le cycle précède le Baptême. Les Serbes suivent cet exemple. A Manassia, une fenêtre sépare deux épisodes : Jean montre d'abord à la foule Jésus, qui s'avance, comme à Kahrié, non loin des deux disciples; puis, il le baptise. Au Protaton, il instruit la foule, massée sur la rive opposée du Jourdain : le buste de Jésus surgit au-dessus des têtes [5]. Enfin, Denys de Fourna [6], dans le cycle de la vie du Christ, décrit, avant le Baptême, une composition comprenant deux épisodes, l'un d'après Jean, l'autre d'après Matthieu.

1. Aujourd'hui au Kaiser-Friedrich Museum : Stuhlfauth, *Elfenbeinplastik*, pl. IV. 1 ; cf. Schmidt, *Kreščenie*, p. 10

2. Durand, *Annales archéol.*, t. XX, 1860, p. 116 ; Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. II. 1. Jésus masque son sexe, comme en Syrie et en Cappadoce.

3. Ivoire lombard de Berlin, bénédictionnaire d'Æthelwold : voy. p. 180.

4. Sur la reliure du sacramentaire de Drogon, fils de Charlemagne, Jean porte une vraie tunique de poils. La mélote byzantine apparaît au Xe et au début du XIe siècle. Nous citerons un ivoire allemand de la Collection Spitzer (Molinier, *Ivoires*, p. 147) et l'évangile de saint Bernward, à Hildesheim (Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. IX. 5).

5. Voyez, sur cette conception, Jacoby, p. 49.

6. Éd. Papadopoulos, p. 88.

D'abord, le Prodrome voit arriver Jésus et dit : « Voici l'agneau » ; puis, il résiste et s'entend dire : « Prophète, laisse faire. »

D'ordinaire, suivant la pratique hellénistique, les épisodes secondaires prennent place autour du Baptême, dans le fond, réduits, comme si on les apercevait dans le lointain. Nous avons distingué déjà deux groupes, d'après l'attitude de Jésus et le costume du Prodrome.

I. *Mont-Athos et Péribleptos.* — Ces deux noms désignent à nos yeux deux variantes d'un même type, mais il s'agit bien d'un même type. On voit, de part et d'autre, les mêmes allégories de la mer et du Jourdain, la cognée au pied de l'arbre, enfin, dans le fond, Jean rencontrant Jésus [1], d'après Matthieu. Mais, au Mont-Athos, les compositions de Lavra, Dionysiou (fig. 148) et même Dochiariou restent plus simples que celle de la Péribleptos. Elles ne comprennent ni l'allégorie de la source, ni les baigneurs, ni les portes du ciel : en bas, les rives s'élargissent à peine, et quelques poissons sillonnent le fleuve ; en haut, on ne voit que le demi-cercle, sans la main de Dieu, et la colombe.

Or, les traits qui distinguent la Péribleptos apparaissent au Mont-Athos, en 1560, dans la chapelle de Saint-Nicolas, à Lavra. On a singulièrement enrichi le type traditionnel de l'Athos. Nous avons déjà décrit les portes du ciel, conformes à l'Hortus Deliciarum, mais où l'on voit, au surplus, la main de Dieu. Aussi retrouverons-nous sans surprise les deux sources que nous avons observées dans les Homélies. Ces gracieuses figures, perchées sur la pointe d'un rocher, l'une à droite, l'autre à gauche, portent sur leur épaule l'amphore d'où l'eau s'échappe, tandis que, dans le bas, le fleuve se divise en deux courants et occupe toute la largeur du cadre. Enfin, derrière la crête des montagnes, les prophètes montrent leur rouleau. Isaïe s'écrie : Ἀντλήσατε ὕδωρ μετ' εὐφροσύνης, et David : Ἡ θάλασσα εἶδε καὶ ἔφυγεν, ὁ Ἰορδάνης (ἐστράφη εἰς τὰ ὀπίσω) (ps. 113.3) [2]. Ce trait nous rappellera aussi un très ancien texte syrien [3], où nous voyons les prophètes entrer en scène : « David accourt et chante sur sa cithare : Les eaux t'ont vu... (ps. 78.17). Mais David se leva et lui demanda : Pourquoi te hâtes-tu,

1. A Dionysiou, deux disciples suivent le Sauveur.
2. Voyez Papadopoulos, éd. de Denys de Fourna, Παράρτημα Δ, p. 275.
3. Jacoby, p. 44.

ô Jourdain? » (ps. 113.5). Procédé facile, qu'imitèrent le mélode Cosmas [1] et, plus tard, les prédicateurs du XIIIe et du XIVe siècle.

La Péribleptos dépasse Saint-Nicolas, où ne se rencontrent ni les baigneurs, ni la foule, ni les Pharisiens. D'anciens modèles contiennent déjà tous ces motifs : Urbin 2, les baigneurs ; Chios, le peuple ; Paris. 64, les enfants sur les bras des femmes ; Iviron 5, les Pharisiens. Ainsi, la Péribleptos, loin de dépendre de Saint-Nicolas, se montre plus riche, plus originale, plus proche des sources. Il semble que quelque miniature, analogue aux Homélies de Jacques, au Vatican. Urbin 2, à l'Hortus Deliciarum, ou quelque vieille icone, sortie des mêmes ateliers, ait exercé son influence, à deux siècles d'intervalle, d'une part à Mistra, de l'autre au Mont-Athos.

II. *Églises serbes et Brontochion.* — Ces compositions se distinguent des précédentes par le costume et l'attitude du Prodrome. Le Brontochion a bien quelques traits communs avec la Péribleptos : les montagnes, au fond, qui se creusent au-dessous du ciel, l'allégorie de la source, placée ici à droite [2], enfin, les Pharisiens derrière le Prodrome et, plus bas, les enfants vêtus de longues robes, comme des hommes. Mais, les autres détails, le caractère de l'ensemble indiquent un autre type : celui des églises serbes. La fresque de Nagoriča a beaucoup perdu. Le Christ manque. Ce qui reste ressemble au Brontochion, depuis la forme de la montagne [3] jusqu'aux bords du Jourdain, découpés largement, suivant une ligne épaisse, ferme et souple, qui contraste avec la dentelure de la Péribleptos, jusqu'aux anges très inclinés, aux Pharisiens nombreux derrière Jean. Au-dessous d'eux, le fleuve plus large ne laisse point de place aux enfants debout ; mais, le même plongeur prend son élan, juché sur un haut piédestal (fig. 179). Le Jourdain a, de plus, des ailes sur le dos et des pinces de homard sur le front ; la mer ailée, vêtue, tenant un sceptre, se fait porter par un poisson. Dans le haut, à gauche, à l'endroit où la fresque du Brontochion a péri, on voit, à Nagoriča, comme à Daphni et dans d'autres monuments du XIe siècle, les deux disciples de Jean. A Studenica (fig. 177), dans la petite église construite par Milutin [4], on a simplifié, ôté les ailes au Jourdain et prêté à Jésus un pas plus dégagé.

1. Canon du 6 janvier, ode 9, Ménée, éd. Athènes, p. 80.
2. La partie symétique, à gauche, manque.
3. On ne voit pas l'allégorie de la source.
4. Pokryškin, pl. LVII.

Gračanica (fig. 172). — Faisons abstraction des épisodes placés en haut, dans le fond [1]. Les autres se répartissent comme dans

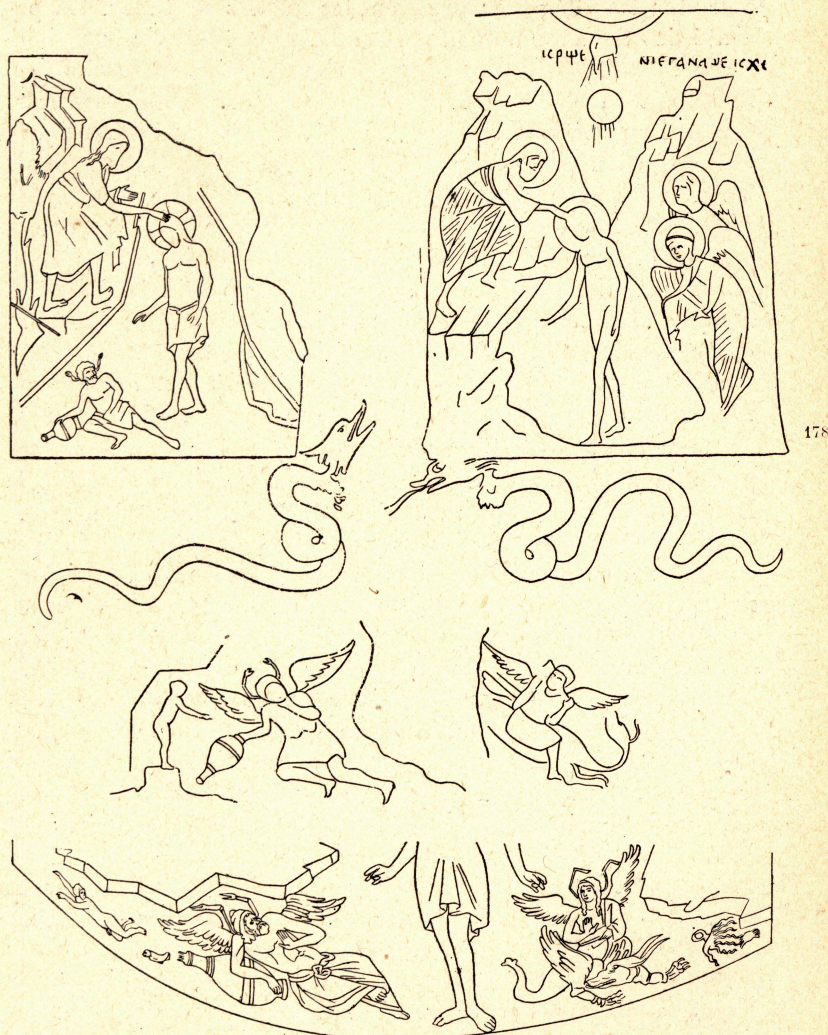


Fig. 177. — Fresque de Studenica, église de Milutin. — 178. Psautier slavon de 1397, fol. 101. 179. Fresque de Nagoriča. — 180. Fresque de Vatopédi (détails).

la Péribleptos : la Rencontre, derrière le Prodrome baptisant, les Pharisiens et la cognée, plus bas. Les rives dentelées rappel-

1. Jean répondant aux soldats et annonçant Jésus au peuple : cf. p. 198.

lent aussi cette fresque, mais les traits essentiels appartiennent au type du Brontochion. Le fleuve s'élargit au premier plan, à droite ; les allégories prennent les mêmes attitudes. La parenté des deux monuments se manifeste surtout par la recherche du détail pittoresque. De nombreux baigneurs s'ébattent librement dans le fleuve et sur les rives. L'un nage, un autre échappe aux bras de sa mère, vivement penchée, comme pour le retenir, un autre retire son manteau, un quatrième pêche. Deux traits particuliers distinguent la fresque de Gračanica : 1° Dieu le Père, en buste, dans le ciel, rappelle quelques monuments français du XIe siècle [1], ainsi que la fresque contemporaine de Giotto à Padoue [2], et annonce le podlinnik Bolšakov. 2° Jésus marche sur deux plaques rouges, croisées, d'où sortent des serpents [3]. Cette riche composition appartient bien à l'iconographie serbe, car on en retrouve les détails, du XIVe au XVIIe siècle, dans d'autres églises de la même région : les serpents, le Jourdain et la mer ailée à Čurčer, la mère tenant les pieds de l'enfant qui plonge, à Sémendria, Dieu le Père, la Rencontre et les nageurs, à Blagovješčenie (Stragar).

Au Mont-Athos, les Serbes ont laissé des témoins de leur passage : d'abord, comme toujours, au Protaton, où l'on reconnaît la même forme du paysage, la même attitude du Christ, du Prodrome et des anges, puis, surtout, à Chilandari et à Vatopédi. Ces deux églises reçurent leur décoration au XIVe siècle à peu près en même temps, l'une par les soins des Serbes, l'autre sous leur influence. A la fin du XVIIIe et au commencement du XIXe, les restaurations ou réfections ont respecté les traits essentiels du type primitif : à Chilandari [4], le cycle entier du Baptême, plus complet même qu'à Gračanica, avec la même abondance de détails pittoresques, à Vatopédi [5], les deux apôtres, les Pharisiens, à gauche, et les enfants, devant eux, le Jourdain et la mer avec leurs ailes et leurs pinces, les enfants qui nagent ou qui luttent (fig. 180).

Au début du XIVe siècle, un même prince, Milutin, édifia Nagoriča, Studenica et Gračanica. Les deux premières de ces

1. Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. XVII.1, XVII.3, XVIII.3.
2. Strzygowski, pl. XX. 8. Voyez aussi *op. l.*, pl. XX. 7, 9, et *Burlington Club Exhibition*, pl. XXIII (Giovanni di Paolo).
3. Sur cet emblème, voyez Pokrovskij, p. 126 ; Jacoby, p. 71-77.
4. Pokrovskij, *Stjennyja rospisi*, p. 235; *Evangelie*, p. 173.
5. H. Ét. C 249.

églises ont conservé leurs fresques primitives. La dernière pourrait nous laisser quelques doutes, car la composition prend place dans le vestibule, construit plus tard; mais elle occupe la paroi ancienne, qui fait partie intégrante de l'église, et, d'ailleurs, elle appartient à la première couche de peinture. Le style nerveux, le coloris délicat, l'exécution distinguée, les inscriptions grecques, tout indique le xive siècle.

Le protosyncelle Pacôme, fondateur du Brontochion, vivait au temps de Milutin. A ce moment, Mistra et la Serbie suivirent un modèle commun, modèle populaire chez les Slaves, puisque le podlinnik de Sij le propose encore, pendant le xviie siècle, aux iconographes russes [1].

1. Pokrovskij, *Sijskij ikonopisnyj podlinnik*, 1895, p. 138 ; Grigorov, *Zapiski imp. russk. archeol. Obšč.*, nouv. sér., t. III, pl. III; Pokrovskij, *Evangelie*, p. 177, fig. 85.

CHAPITRE IV

La Transfiguration

La belle composition de la Péribleptos présente un trait remarquable : Jacques renversé sur le sol. Aux xe-xiie siècles, Jean se prosterne simplement et Jacques s'agenouille, comme Pierre. Au contraire, le xive siècle met volontiers ces deux apôtres dans une posture plus dramatique. Nous essaierons d'expliquer un tel changement.

Signification des attitudes. — Voyons d'abord les textes.

Les synoptiques commencent par décrire la transfiguration de Jésus et l'apparition de deux prophètes, puis rapportent différemment les paroles et les gestes des apôtres.

Voici, en quelques mots, la version de Marc, amplifiée par Matthieu (17. 4-8). Pierre dit : « Faisons trois tentes... » Un nuage les recouvre, on entend une voix : « Celui-ci est mon fils aimé... » Les apôtres tombent la face contre terre et sont saisis d'effroi. Jésus, approche et les touche, en disant : « Levez-vous. » Ils lèvent les yeux et ne voient plus que lui.

Luc (9. 32-36) dépeint les apôtres lourds de sommeil. Ils s'éveillent et voient la gloire de Jésus. Pierre dit : « Faisons trois tentes. » La voix se fait entendre et Jésus se trouve seul.

Ainsi, d'après Matthieu, Pierre parle, les apôtres tombent, Jésus les relève. D'après Luc, les apôtres, appesantis par le sommeil, se réveillent, Pierre parle.

Chrysostome commente les deux versions. D'abord, Matthieu : « Pourquoi tombèrent-ils ? La solitude, la hauteur, le calme, la transfiguration pleine d'horreur (φρίκης γέμουσα), la lumière éblouissante, le nuage étendu (νεφέλη ἐκτεταμμένη), toutes ces choses les pénétrèrent de frayeur. L'effroi les environnait, pour ainsi parler, de tous côtés, et ils tombèrent, saisis d'épouvante

et prosternés (καὶ ἔπεσον φοβηθέντες τε ὁμοῦ καὶ προσκυνήσαντες)[1]. » Un peu plus haut[2], il fait allusion à Luc : « Luc désigne, sous le nom de sommeil, l'engourdissement qui résulte d'une vision de ce genre (τὸν πολὺν κάρον) : une trop vive lumière environne les yeux de ténèbres. »

Ainsi, on pouvait se figurer les apôtres, ou bien prosternés, comme s'ils adoraient, ou bien appesantis, comme s'ils dormaient. Dans les deux cas, tous trois ont la même attitude.

Au XIIe siècle, Mésaritès, décrivant les mosaïques des Saints-Apôtres[3], combine les deux versions. Il établit l'ordre des faits d'après Luc, mais décrit les attitudes d'après Matthieu. Il distingue deux moments. Il montre, en premier lieu, les apôtres précipités sur le sol : « Ne pouvant supporter la lumière, ils furent collés au sol (τῷ ἐδάφει προσεκολλήθησαν). D'abord, ils tombèrent à terre, la tête en avant (πρηνεῖς κατέπεσον ἐπὶ γῆς), couvrant leur visage de leurs deux mains, aveuglés par la lumière et surpris par l'étrangeté du miracle. » Puis, Pierre parle : « Après un certain temps, le plus énergique, Pierre, s'étant relevé, autant qu'il put, proposait que l'on établît les tentes. » Mais, ici, l'auteur précise les circonstances et prête à chacun des apôtres une attitude particulière, correspondant à son caractère : « Jacques et Jean semblent n'avoir pas la force de se relever. Le plus âgé, Jacques[4], s'est à peine dressé sur un genou, appuyant sur son bras gauche sa tête encore lourde, mais le corps, en grande partie, est cloué de nouveau sur le sol, tandis que la main droite touche souvent les yeux, les protégeant de son ombre, comme s'il s'éveillait, l'été, à midi, en plein air, et voulait aussitôt regarder le soleil. Jean ne regarde rien : insouciant, vierge et simple, comme Jacob, il demeurera sur le Thabor, dans un profond sommeil, ne voulant savoir autre chose qu'aimer Jésus et être aimé de lui. »

Vers le même temps, Théophane Kérameus[5] suit le même ordre et décrit à peu près les mêmes attitudes : « Courbés par

1. *In Mat. Homil.*, 56.4.
2. *Op. l.*, ch. 3.
3. Heisenberg, *Apostelkirche*, p. 33.8.
4. Chrysostome avait signalé l'énergie de Jacques, prêt à boire le calice, « si pressant, si âpre, contre les Juifs. » (*In Mat. Homil.*, 56.1). De même, Théophane Kérameus, Migne, t. 132, col. 1028 C : μεγαλοφωνότατον καὶ θεσπέσιον. Voyez, sur ce point, les observations de Pokrovskij, p. 202.
5. Homélie 59, Migne, t. 132, col. 1025 A.

la crainte, ils tombèrent à terre, la tête la première, et furent presque fondus, ne pouvant se protéger de ce feu [1]. » Plus



Fig. 181. — Nef de Toqale. — 182. Arbre de la Croix, à Florence. — 183. Petropol. 21.

loin[2], commentant la parole de Pierre, il évoque à nos yeux, ainsi que Mésaritès, une seconde scène : « Voyant la tranquillité de la montagne, les prophètes rendant hommage et le

1. Τῷ δέει κατεπτηχότες εἰς γῆν κατέπεσον κύμβαχοι καὶ μικροῦ δεῖν ἐχωνεύοντο, τὸ πῦρ ἐκεῖνο μὴ στέγοντες.
2. *Op. l.*, col 1041 B.

nuage projetant son ombre (ἐπισκιάσασαν), il pensa : Restons ici. »

Les deux théologiens du XII[e] siècle ont donc développé, comme Chrysostome, le tableau sobrement esquissé par Matthieu : ils tombèrent la face contre terre. Mais Chrysostome les voit renversés par la terreur et prosternés dans l'adoration. Mésaritès et Kérameus se les figurent collés au sol, aveuglés par la lumière, fondus par le feu. Ils annoncent Palamas, le défenseur des Hésychastes, soutenant, au XIV[e] siècle, qu'ils tombèrent « à cause de la lumière que rien ne peut contenir » (φῶς ἀχώρητον) [1]. Chrysostome leur prête une attitude ferme, presque rituelle ; Mésaritès et Kérameus montrent la faiblesse humaine, accablée par une force surnaturelle.

Les iconographes s'inspirent de ces conceptions. Les uns, suivant Chrysostome, mettent les trois apôtres dans une même posture ; les autres choisissent le moment où Pierre parle et varient les attitudes, pour marquer la différence des caractères, ainsi que l'indique Mésaritès. Les premiers appartiennent à l'Orient, les seconds à Byzance.

I. *Types orientaux.* — Les trois apôtres, ou deux au moins, prennent la même attitude, debout, assis ou prosternés.

a) Debout ou assis. — Les apôtres assis répondent à la version de Luc : d'abord appesantis par l'éclat de la lumière, ils s'éveillent et s'agitent en voyant la gloire de Jésus. Dans le codex de Rabula [2], ils se tiennent debout, groupés ensemble sur la marge de gauche. Les autres figures, à droite, ont disparu. Dans la nef de Toqale (fig. 181), sur un tympan [3], le peintre les a placés au même niveau que les prophètes, comme le long d'une frise échancrée par l'arcade. La gloire les partage en deux groupes : Pierre à gauche, les deux autres à droite, tous assis, éveillés et gesticulant. Dans le Petropol. 21, fol. 12 (fig. 183), on reconnaît une de ces figures, Pierre, transposée à droite. L'évangile arménien de 1057, écrit à Mélitène [4], les montre réunis ensemble, ainsi que le codex de Rabula, mais au-dessous du Christ. Les lignes du corps, bien que trop indécises, laissent pourtant reconnaître l'attitude de l'homme assis. Au XI[e] siècle, un miniaturiste ottonien [5], plus tard, Bonanno, sur la porte de

1. Homélie 35, Migne, t. 151, col. 441 B, 445 A.
2. Garrucci 133. 1.
3. Jerphanion, *Rev. arch.*, 1912, II, p. 251, fig. 6, d'où notre fig. 181.
4. Etchmiadzin 362 G : phot. Macler.
5. Escurial : phot. Haseloff. — Fresque de Gurk : *Mitt. Central-Commission*, t. XVI, 1871, pl. I.

Pise, le sculpteur du diptyque Barberini (fig. 4), enfin, le peintre de l'Arbre de la Croix, à Florence (fig. 182), et Alessio Baldovinetti [1] suivent franchement l'exemple de Toqale : les apôtres assis se laissent même parfois gagner par le sommeil.

b) Les apôtres agenouillés ou prosternés, suivant Chrysostome, se rencontrent, dès le vie siècle, au Sinaï, dans l'abside de la basilique. Composition parfaitement symétrique : Jean et Jacques, posés de face, à genoux, lèvent les deux bras, comme s'ils priaient ; entre eux, sous les pieds du Christ, Pierre « rampant » sur le



Fig. 184. — Psautier de Londres. — 185. Manuscrit arabe de Florence (Ascension).

sol, retourne la tête et tient dans ses bras une petite tente [2]. Dans la suite, les iconographes reproduiront souvent cette habile disposition ; mais, toujours, ils placeront au milieu Jean prosterné, cachant son visage dans ses mains. Ils changeront aussi l'attitude des deux autres, les mettront de profil, tournés l'un vers l'autre ; on peut reconnaître cette variante dans

1. Florence, Galleria antica e moderna : phot. Brogi 2438.

2. D'après Kondakov, *Putešestvie na Sinaj*, Odessa, 1882, p. 91, et une photographie de M. Couyat-Barthoux. Le dessin de Laborde représente Pierre simplement prosterné ; la photographie de la mission Kondakov (H. Ét. B 128) ne comprend pas cette figure. Voy. Ajnalov, *Ellen. osnovyi*, p. 212, pl. III ; Dalton, *Byz. art*, p. 383, fig. 225.

les psautiers du xi[e] siècle (fig. 184)[1]. Plus tard même, les iconographes d'Orient, coptes, chaldéens, arméniens, géorgiens, russes et grecs, entraînés par l'exemple des modèles cappadociens, confondent aisément l'homme assis sur le sol avec celui qui s'agenouille, en sorte que, reproduisant le même type, avec Jean tantôt prosterné (fig. 185) [2], tantôt agenouillé, le buste droit [3], ils représentent les deux autres, le plus souvent, assis. L'Occident, sur un ivoire de la bibliothèque de l'Arsenal [4] et sur le triptyque de Trieste [5], conserve à cette composition sa physionomie byzantine. En revanche, les derniers Byzantins, sur la « Dalmatique de Charlemagne », l'ont traitée selon l'esprit du Quattrocento. L'un d'eux, dans le Petropol. 118, fol. 123 v, fait asseoir l'apôtre du milieu : singulier retour au vieux type cappadocien [6].

Une autre peinture cappadocienne, à Tchaouch-In [7], montre les trois apôtres partagés en deux groupes, comme à Toqale, mais debout, fléchissant à peine le genou et soulevant leur manteau avec leurs deux bras. Tous trois se dirigent dans le même sens. Il était plus naturel, puisque Pierre reste seul à gauche, de le représenter tourné vers le Sauveur. Dans les mosaïques des Saints-Nérée-et-Aquilée, sur l'autel de Saint-Ambroise, à Milan, il se prosterne avec ses compagnons. Ailleurs, on le laisse debout, gesticulant, toujours à l'écart. Ainsi

1. Lond. Addit. 19352, fol. 118. — Barberin. 372, f. 146.

2. Manuscrit arabe de Florence, n° 387, fol. 46, décrit par Baumstark, *Oriens christianus, N. S.*, t. I, p. 264 : le type de la Transfiguration, légèrement modifié, sert à représenter l'Ascension. — Triptyque d'Antchi, xii[e]-xiii[e] siècles : Kondakov, *Pam. Gruzii*, p. 173, fig. 78. — Tétraévangile de Saint-Jacques-des-Arméniens, daté de 1415/1416 : phot. Baumstark. — Reliure de 1689, Nov. Djevičkij Monastyr : phot. Barčevskij 594. — Manuscrits arméniens de Vienne, Mékhit., n° 986, fol. 236 v, et de Bologne, n° 3290, fol. 5 v : phot. Macler. — Institut cathol., copte-arabe 1, fol. 180.

3. Saint-Jacques-des-Arméniens, xiv[e] ou xv[e] siècle : phot. Baumstark. — Paris. arm. 18, fol. 21 v : phot. Macler. — Manuscrit de Morgan : *op. l.* — Manuscrit Gabbay. — Paris. syr. 344, fol. 3 *bis* v. — Saint-Jacques-des-Arméniens, xvii[e] siècle : Baumstark, *Monatsheft f. Kunstwiss.*, t. IV, 1911, pl. 55.3. — Pétropol. georg. 298, fol. 158 v. — Musée de Sofia, épigonation de 1727 : *Bull. Soc. arch. bulgare*, t. II, 1911, p. 27, fig. 2.

4. Phot. Giraudon 4069.

5. H. Ét. C 661 ; phot. Alinari 21150.

6. Nous en reconnaîtrons les traits essentiels dans une miniature de Saxe-Thuringe (Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, p. 123, 127) : un des apôtres, assis, dort la tête posée sur sa main, un autre, accroupi regarde Jésus, en levant le bras droit ; le troisième tend les deux mains. Type indépendant de Byzance, observe Haseloff ; sans doute, mais non de l'Orient.

7. Jerphanion, *Rev. arch.*, 1912, II, p. 251, fig. 7.

s'est formé un type bien défini, commun à l'Orient et à l'Occident. Nous distinguerons deux variantes : 1° Évangéliaire d'Otton III [1], ivoire du British Museum [2] : les deux apôtres se prosternent, côte à côte. — 2° Psautier d'Utrecht (cantique d'Isaïe), icone en métal de Chémokmédi [3], Copte 13, fol. 48 (fig. 186) : ils se font face, symétriquement, sous les pieds du Christ. Ainsi, un nouveau trait d'union rattache les miniatures latines du IXe et du Xe siècle à l'Orient.

II. *Type byzantin.* — Pierre parle, Jacques fait un effort, Jean s'abandonne. Mésaritès nous a décrit ces trois attitudes [4].

a) IXe-Xe siècles. Chapelle près de Toqale, Paris. 510 [5], Paris. 115, fol. 79 (très effacé). — Sauf par la disposition, la fresque et la miniature se ressemblent étroitement : Pierre parle de-

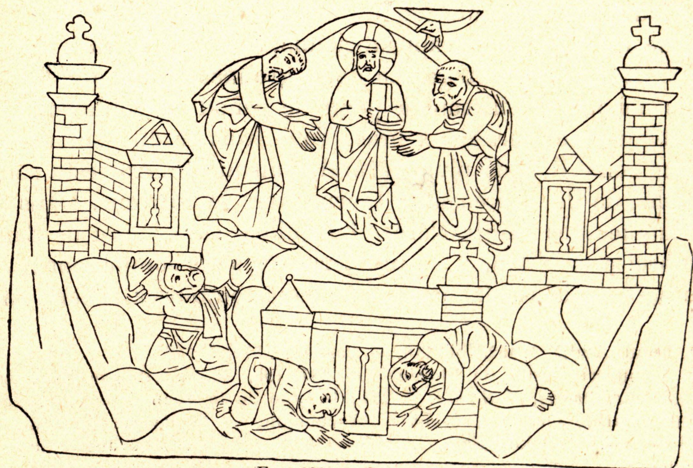


FIG. 186. — Copte 13.

bout ; Jacques, presque agenouillé, se retourne, en protégeant ses yeux ; Jean, sous l'aspect d'un vieillard, s'abaisse et semble fuir à grands pas, pour éviter la lumière. La gloire enveloppe les deux prophètes. La main divine indique la présence du Père.

b) XIe siècle. — La main divine disparaît, les prophètes sont hors de la gloire. Les apôtres s'inclinent plus vivement. Jean, toujours imberbe, se prosterne, sous les pieds du Christ, entre

1. Cim. 58 : Leidinger, *Miniaturen*, I. 29 ; Hieber, p. 1 (chromol.).
2. Graeven, I. 35. — Voy. aussi Aus'm Weerth, *Wandmalerein*, pl. XXVII.
3. Elle paraît datée de 886 : Kondakov, *Pam. Gruzii*, p. 131, fig. 67.
4. Voyez le commentaire d'Heisenberg, *Apostelkirche*, p. 182.
5. Omont, pl. XXVIII.

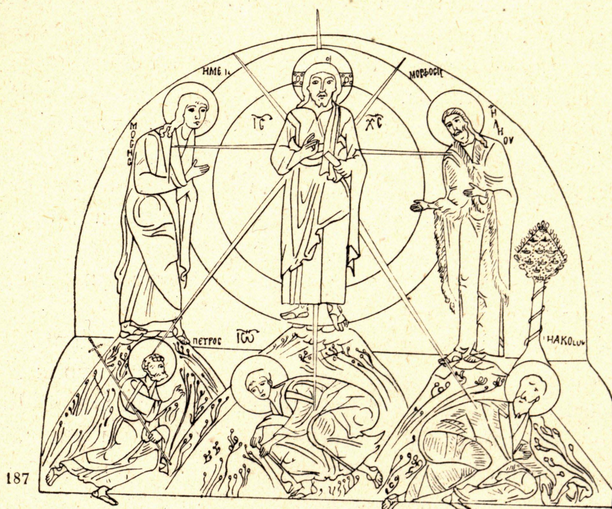
ses deux compagnons. Vers le milieu du XIe siècle, à Chios [1], et, peut-être plus tard, à Tchareqle et Qaranleq [2], Pierre commence à fléchir le genou; puis, en 1061, à Qarabach-Klissé, il le met en terre. Désormais, il ne quitte plus cette attitude (fig. 198-199) [3]. Jacques reste partout à peu près ce qu'il était au IXe siècle : une main sur le sol, l'autre plus ou moins près des yeux, plus ou moins levée. Il se trouve maintenant à peu près symétrique à Pierre, moins pourtant qu'au Sinaï, dont l'iconographie byzantine a fini par retrouver le savant équilibre.

A côté de ce type consacré, nous signalerons une variante notable. Jacques tourne le dos à la lumière, sans chercher à protéger ses yeux, sans sortir son bras du manteau, comme s'il fuyait derrière le monticule : peintures cappadociennes du XIe siècle [4], miniatures géorgiennes [5], syriennes [6] et byzantines (fig. 200) [7], stéatite de Tolède [8], cadre de Chilandari [9].

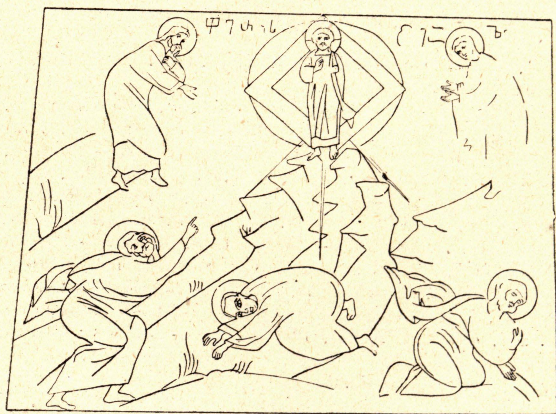
Nous remarquerons enfin que parfois Pierre se tient à droite, Jacques à gauche, disposition inverse, que nous avons rencontrée dans le Petropol. 21 et le psautier de 1066. On applique ce procédé tour à tour au type fondamental, sous son aspect primitif, au IXe siècle, dans le psautier Chludov [10], et sous sa forme définitive, au XIe, dans le Paris. 74, pl. 28 et 74 ; puis, à la variante : manuscrit arménien de Saint-Lazare [11], icone de Chémokmédi (fig. 3), triptyque d'Atskhour.

1. Schmidt, *Izvjestija russk. Inst.* t. XVII, pl. LI. 1. La figure de Jean, pl. LI. 2, représente aussi une transition.
2. Phot. Jerphanion. — Chémokmédi : Kondakov, *Pam. Gruzii*, p. 121, fig. 59.
3. Daphni : Millet, *Daphni*, pl. XIV. 3. — Palatine : H. Ét. C 731, d'où Dalton, *Byz. art*, fig. 410. — Monréale : Gravina, pl. 18 B. — Iviron 1, fol. 303 v : H. Ét. B 63, d'où Schlumberger, *Épopée*, II, p. 467, et Kuhn, *Malerei*, p. 156, fig. 166 ; Brockhaus, pl. 25. — Vatican. 1156, fol. 325 v : H. Ét. C 478 ; D'Agincourt, *Peinture*, pl. LVII. 9. — Laur. VI 23, fol. 34 et 124 v : H. Ét. C 389 et 418. — Berol. qu. 66, fol. 53. — Harley 1810, fol. 61. — Psautier de Mélisende, Egerton 1139, fol. 4 v : Dalton, *Byz. art*, fig. 416. — Physiologus de Smyrne : Strzygowski, *Physiologus*, p. 82. — Mosaïque du Louvre : Bayet, *Art byz.*, p. 153 ; Schlumberger, *Épopée*, III, p. 449. — Umbella de Jean VII : Müntz, *Rev. art. chrét.*, t. XLIII, 1900, p. 20. — Latmos : Wiegand, pl. IV, VIII.
4. Tchareqle, Elmale, Qarabach.
5. Gélat : Pokrovskij, p. 198 ; *Opisanie*, p. 278, 287, 295, pl. II. 2 ; phot. Ermakov 7402.
6. Jérusalem, provenant d'Edesse et daté de 1221/1222 : phot. Baumstark.
7. Rossicon, n° 2 : Pokrovskij, p. 198, fig. 93. — Iviron 5, fol. 269 : H. Ét C 123 ; Brockhaus, pl. 24.
8. Roulin, H. Ét. B 344, d'où Schlumberger, *Épopée*, I, p. 465.
9. Kondakov, *Pam. Afon.*, p. 195, fig. 75 (phot. 104).
10. Kondakov, *Drevnosti*, 1878, pl. IV. 1.
11. Rohault de Fleury, *Évang.*, pl. LXIII. 3.

On voit que la variante, sous ces deux aspects, appartient à l'Asie : Mésopotamie, Cappadoce, Arménie, Géorgie. Le fait est digne de remarque, car cette variante contient en germe le



187



188

Fig. 187. — Fresque de Qaranleq-Klissé. — 188. Fresque de Nakouraléchi, en Géorgie.

type de l'Athos, dont nous allons suivre maintenant la formation, d'étape en étape.

Athos et Péribleptos. — La fresque de Qaranleq-Klissé

(fig. 187) nous montre le point de départ. Vers le milieu du xie siècle, Jacques et Jean, placés dos à dos, symétriquement, paraissent tomber sur leurs genoux et allongent les bras vers le sol, pour chercher un appui. Jacques tourne encore la tête et Pierre n'a point posé franchement le genou en terre. Plus tard, les Géorgiens, sur un reliquaire de Chémokmédi [1] et dans les fresques de Nakouraléchi (fig. 188) [2], les Russes, sur une icone de la Galerie Tretjakov [3], reproduisent assez fidèlement le modèle cappadocien. Il pénètre au Mont-Athos, où nous pouvons l'observer sur le cadre de Vatopédi (fig. 2).

Les peintres du xve et du xvie siècle n'ont fait qu'accentuer le mouvement. Les deux apôtres tombés à terre s'arc-boutent avec une main, portent l'autre à leur visage ; parfois, ils se retiennent des deux mains. Le corps s'allonge vers le premier plan, comme s'il dégringolait sur une pente abrupte, la tête en bas. Ce dessin hardi se répète souvent dans les fresques, à Saint-Paul (fig. 192) [4], Lavra, Dionysiou (fig. 191) [5], aux Météores [6], sur les icones (fig. 193) [7], les miniatures [8], les reliures [9], les étoffes [10], les croix sculptées [11]. Puis, on le transforme, pour arriver au dernier terme de l'évolution : Pierre, à son tour, tombe en avant, comme les deux autres (fig. 189) [12].

Une variante singulière va nous ramener encore aux origines cappadociennes. La mosaïque de l'Opera del Duomo (fig. 1), comme le Petropol. 21, montre Jean assis, un genou en terre,

1. Kondakov, *Pam. Gruzii*, p. 127, fig. 64.
2. Phot. Ermakov 16817.
3. Lichačev, pl. CCXXV. 407.
4. H. Ét. C 313.
5. H. Ét. C 288.
6. Phot. Messbildanstalt 1371. 6.
7. Musée de Dresde : phot. de la Bibl. d'art et d'archéologie. — Collection Sterbini : Muñoz, *Art byz. Grottaferrata*, p. 38, fig. 16. — Lichačev, pl. CXXVII. 226. — Collection des Mon. hist., à Bucarest : Draghiceanu, pl. XI.
8. Paris gr. 1242, fol. 92 v : Bordier, *Description*, p. 239 ; Diehl, *Manuel*, p. 793, fig. 407.
9. Saint-Marc : Pasini. *Tesoro*, pl. XIII ; Schlumberger, *Épopée*, I, p. 748.
10. Homophorion de Grottaferrata, de Galaction au Mont-Athos : phot. Lampakis 3195.
11. Croix de 1607, à Iviron : Kondakov, *Pam. Afon.*, p. 216, phot. 122.
12. Peinture de Vatopédi : H. Ét. C 250. Manuel de Denys, éd. Papadopoulos, p. 97 : κείμενοι προύμυτα καὶ βλέποντες ἄνω ἐξεστηκοί (Pierre retourne en effet la tête à Vatopédi). — Stéatite de Vatopédi : H. Ét. C 192, d'où Schlumberger, *Épopée*, II, p. 524 ; Kondakov, *Pam. Afon.*, p. 204, fig. 82 (phot. 89). — Cachet du Musée d'Athènes, n° 3293 : phot. Lampakis 6684. — Icone de la Vierge de Vladimir, à Moscou, revêtement, xve s. : Kondakov-Tolstoj t. VI, p. 82, fig. 108. — Saccos de Laurent Ier, à Kazan, xviie siècle : phot. Barčevskij 790.



189



190



191

Fig. 189. — Fresque de Vatopédi. — 190. Porte d'Alexandrova. — 191. Fresque de Dionysiou.



Fig. 192. — Fresque de Saint-Paul, au Mont-Athos.
(H. Et. C 313).



Fig. 193. — Icone du Musée de Dresde.
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).

appuyé sur son bras droit. Sur la porte d'Alexandrova (fig. 190), l'apôtre, dans la même posture, s'agite violemment.

Ainsi, les figures de Qaranleq ou du Petropol. 21 prennent des attitudes plus mouvementées, à mesure que l'on attribue plus de puissance à la lumière incréée du Thabor. Or, ces idées viennent du Sinaï, de la Palestine et ont pris corps à Salonique et au Mont-Athos [1]. Elles restent à peu près étrangères à l'Italie : un moine calabrais, Barlaam, les a combattues. Nous savons que l'école italo-grecque conserve aux apôtres les gestes calmes des vieux modèles cappadociens et les représente assis. Les Italiens du XIIIe et du XIVe siècle, fidèles au type byzantin, tendent même à les relever, surtout Jean. Prenons quelques exemples significatifs : triptyque d'Alba Fucense, tableau primitif siennois de l'Accademia [2], rétable de Duccio [3], triptyque de Bartoli di Fredi, à Pienza [4], fresque de Berna à San Gimignano [5]. De l'un à l'autre, un progrès s'accuse : au lieu de se prosterner, Jean se met à genoux, comme ses compagnons. Visiblement, l'Italie et l'Athos suivent des voies opposées.

Notre fresque de la Péribleptos [6] marque une étape encore plus hardie : Jacques renversé sur le dos. L'iconographie de l'Athos ne l'a franchie qu'à la fin de sa course, à Dochiariou. Encore une fois, nous ferions descendre jusqu'au milieu du XVIe siècle le chef-d'œuvre de Mistra.

Et, de fait, un lien d'étroite parenté l'unit aux peintures de l'Athos. Prenons Saint-Paul et Lavra, nous y retrouverons certains traits communs : les trois montagnes, celle du milieu escarpée et taillée en escalier, les arbres et les petites plantes qui animent le paysage (à Lavra), la gloire complexe, formée par trois figures géométriques qui se croisent et se recouvrent [7], la belle pose du Christ, qui offre pourtant, à Lavra [8], une

1. Tafrali, *Thessalonique au XIVe siècle*, p. 170 sq.

2. N° 8 : phot. Lombardi 2771 ; Venturi, t. V, p. 111, fig. 89 ; Jacobsen, *Sien. Meister*, p. 11, pl. II.

3. Phot. Hanfstaengl ; Venturi, t. V, p. 572, fig. 465 ; Weigelt, *Duccio*, p. 96, pl. 20.

4. Phot. Gargiolli C 5726.

5. Phot. Lombardi 1684.

6. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 119. 9, 124. 11.

7. A Saint-Paul, comme à la Pantanassa (Millet, *Mon. Mistra*, pl. 140. 2), un losange tient lieu d'un des deux rectangles. Cette figure manque à Lavra. En revanche, les rayons manquent à Mistra.

8. Sur l'épaule, le bord de la tunique forme un pli sinueux. La main bénit comme à Mistra, les deux derniers doigts touchant le pouce, les autres écartés.

silhouette plus accentuée et des proportions moins heureuses, les mêmes figures de prophètes, sauf de légères variantes [1], Pierre et Jean, presque identiques [2], enfin, la montée et la descente du Thabor, avec cette seule différence qu'à droite le Christ suit les apôtres, au lieu de les précéder.

De cette parenté faut-il conclure qu'une composition sort de l'autre, la plus complexe de la plus simple? Mais, il convient de rappeler ici que l'Athos procède par emprunts, qu'il a pu s'approprier une forme plus ancienne. Ainsi, à Saint-Nicolas de Lavra, Frangos Catellanos a copié Pierre et Jean d'après la composition du catholicon, mais il a rétabli Jacques dans l'attitude plus ferme des anciens monuments byzantins. Les peintres du XIV[e] et du XV[e] siècle, à Studenica (1314), Trébizonde [3], Chrysapha [4], lui avaient donné parfois l'exemple ; d'autres le suivirent après lui [5]. Celui de Dochiariou n'aurait donc point innové.



FIG. 194. — Podlinnik Stroganov.

Aussi rechercherons-nous dans le passé le motif de la Péri-

1. Elie, à Saint-Paul, a la même silhouette qu'à Mistra, mais replie la main gauche ; à Lavra, il avance la jambe droite; Moïse, dans les deux églises de l'Athos, incline le buste sur deux jambes raides et parallèles.

2 A Saint-Paul, Pierre tend le bras droit vers le Christ. Jean s'appuie d'une main sur le sol, approche l'autre du visage ; à Lavra, le corps est plus ramassé, les deux mains touchent le sol. Tel était, semble-t-il, le mouvement de Mistra. Quant à Jacques, qui fait la principale différence entre les deux types, son attitude, à Lavra, trahit plus de recherche qu'à Saint-Paul : la jambe gauche est allongée, le buste plus fortement replié sur lui-même.

3. Sainte-Sophie et Théosképastos.

4. Église de Tous-les-Saints (1363).

5. Homophorion du patriarche Denys au Mont-Athos (1672) ; Kondakov, *Pam. Afon.*, p. 258, fig. 94 (phot. 152) ; phot. Lampakis 3195. — Église, aujourd'hui détruite, de Delphes, 1725 : phot. de l'École d'Athènes.



Fig. 195. — Tétraévangile de la Bibliothèque Nationale (Paris. gr. 54).
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).



Fig. 196. — Fresque de Gračanica, en Vieille Serbie.
(Phot. Millet).

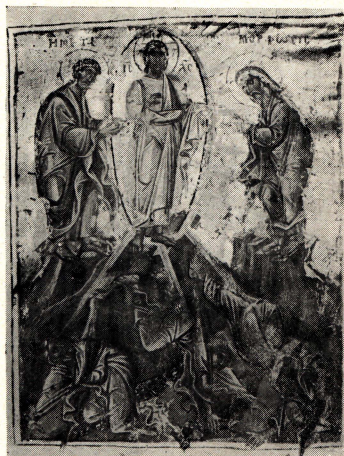


Fig. 197. — Tétraévangile de Vatopédi, n° 735.
(H. Et. C 133).

bleptos. Nous l'y trouverons, sous une forme un peu différente : Jacques, franchement couché sur le dos, la tête en bas, les genoux ployés en l'air, porte une main à ses yeux, allonge l'autre sur le côté.

On distinguera deux variantes. L'une s'éloigne peu des anciens modèles, car Pierre et Jean conservent leur pose traditionnelle. On la rencontre, dès le XIIIe siècle, dans le Paris. gr. 54, fol. 213 (fig. 195), au début du XIVe, à Gračanica (fig. 196) : dans ces deux monuments, Jésus et les prophètes se trouvent presque identiques. A Arilje, l'on voit Jacques renversé, sans pouvoir distinguer s'il se tient sur le dos ou sur les coudes. A cette époque on peut rapporter aussi l'icone des lacs Natron [1] et un triptyque du Musée Correr (salle XV, n° 65). L'art russe reproduit le même type, au début du XVe siècle, sur le saccos de Photius ; au XVIIe, sur une icone de la Collection Lichačev [2]; enfin l'art géorgien, au XVIIIe, sur un triptyque, à Gélat [3].

L'autre variante contient des nouveautés plus hardies : Pierre se prosterne vers la gauche, se soulève sur un bras et retourne la tête. Jean se précipite, comme au Mont-Athos. On peut citer des monuments à peu près aussi anciens : au XIIIe et vers le début du XIVe siècle, le Vatoped. 735 (fig. 197) [4] et les fresques de Verria ; dans la seconde moitié du XIVe, le psautier de Munich [5] ; aux XVIe-XVIIe, le Protaton et l'icone de Saint-Eustathe. L'iconographie russe (fig. 194) [6] et géorgienne [7] perpétue cette composition.

Notre fresque de la Péribleptos représente une troisième combinaison. Pierre et Jean restent conformes aux anciens types. En revanche, Jacques trahit une recherche plus savante, car, étant renversé sur le dos, il retourne le buste pour s'accouder sur son bras gauche. Ce perfectionnement est rare. Je ne saurais dire s'il se retrouve dans les autres monuments où j'ai observé les apôtres renversés sur le dos [8]. Mais, on en re-

1. Dalton, *Byz. art.*, p. 319, fig. 155.
2. Lichačev, pl. CXLI. 250.
3. Kondakov, *Pam. Gruzii*, p. 28, fig. 12.
4. H. Ét. C 134.
5. Strzygowski, *Serb. Psalter*, pl. XXX. 67 : le sigle IA indique Jacques et non Paul.
6. Lichačev, pl. CXXVII. 225. — Porte de l'église de l'Ascension, à Rostov : phot. Barčevskij 149. — Podlinniks Stroganov et Bolšakov.
7. Chémokmédi : phot. Ermakov 126 ; Kondakov, *Pam. Gruzii*, p. 112, fig. 54.
8. Prophète-Élie, à Géraki, Laure de Calavryta, Dochiariou, Panaghia du quartier Serviotou, à Castoria (1553).

connaît au moins le principe dans le podlinnik Stroganov (fig. 194), XVIe siècle, ce qui ferait notre Péribleptos fort jeune. Mais le podlinnik montre Pierre et Jean dans la même posture que le Vatoped. 735, la fresque de Verria et le psautier serbe, tous monuments du XIVe siècle, qui se trouvent ainsi, sur ce point, bien plus avancés que notre fresque. Le léger mouvement du buste, qui donne à la figure de Jacques une physionomie originale, ne dépasse point ce que le XIVe siècle pouvait concevoir et oser.

La gloire. — Beaucoup d'iconographes, fidèles interprètes du texte sacré, ont figuré « le nuage qui enveloppe Jésus, Moïse et Élie, les dérobant à la vue des disciples »[1]. Les Cappadociens et les Arméniens ont conservé longtemps l'habitude de les enfermer dans un vaste cercle lumineux[2]. Mais déjà, au Sinaï, dans la nef de Toqale, à Tchaouch-In, sur une icone archaïque de Chémokmédi[3], la gloire elliptique laisse les prophètes au dehors. A plus forte raison, au XIVe siècle, la doctrine des Hésychastes devait faire réserver pour le Christ seul « la lumière inaccessible, où Dieu habite et qui le revêt comme d'un manteau. » Il est clair que les prophètes n'en pouvaient avoir leur part. « Le Christ, soleil de vérité et de justice, a voulu d'abord se montrer de près aux apôtres. Puis, brillant avec plus d'éclat, à cause de sa luminosité supérieure, il est devenu invisible à leurs yeux, comme le soleil qu'on regarde en face, étant entré dans un nuage lumineux[4]. »

Ces doctrines nous expliqueront aussi la forme singulière et compliquée que les peintres de Mistra et du Mont-Athos prêtent à la gloire[5]. Déjà, au XIIe siècle, Théophane Kérameus identifiait le nuage avec le Saint-Esprit[6]. Palamas précise ce point de doctrine : « Le Père et l'Esprit assistaient invisibles, l'un, témoignant par la parole que celui-ci est son fils aimé, l'autre, brillant avec lui par le nuage lumineux et montrant que

1. Loisy, *L'Évangile selon Marc*, p. 258.
2. Paris. 510 et chapelle à Gueurémé. — Chludov, psautier de 1066, Barberini, Paris. 74, Iviron 1, Rossicon 2, Copte 13, Laur. VI 23, Iviron 5. — Etchmiadzin 362 G (1057), manuscrit de Morgan, manuscrit de Saint-Lazare, icones d'Atskhour et de Chémokmédi. Sur les rayons, voy. Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, p. 124.
3. Voy., plus haut, p. 222.
4. Palamas, Homélie 35, Migne, t. 151, col. 441 B.
5. Comparez Lichačev, pl. CXXVI. 226.
6. Migne, t. 132, col. 1007 A, note 61.



Fig. 198. — Laur. VI 23, fol. 34 v (Matthieu).
(H. Et. C 389).



Fig. 199. — Laur. VI 23, fol. 79 v (Marc).
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).



Fig. 200. — Tétraévangile d'Iviron, n° 5.
(H. Et. C 123).

le Fils possède en commun, avec lui et le Père, la lumière, qui est une, car ce qui fait leur richesse, c'est la communauté et l'unité de l'éclat qu'ils projettent [1]. » Ainsi, la lumière du Thabor est commune aux trois personnes. Elle manifeste « l'Être au triple éclat » [2]. Les trois figures géométriques, entrecroisées dans la gloire, montrent qu'elle émane de la Trinité.

Les scènes accessoires. — Au XIVe siècle, ainsi que la Nativité et le Baptême, notre composition se grossit d'épisodes accessoires : Jésus conduit les disciples, puis les ramène. Les trois synoptiques font allusion à ces démarches. Les miniatures de la Laurentienne, qui suivent le texte de près, les représentent à côté du thème traditionnel, mais à part, sur une même frise, assez librement composée [3]. L'une d'elles [4] (fig. 198) montre même, entre la Transfiguration et la Descente du Thabor, Jésus relevant Pierre et disant : « Levez-vous et ne craignez point. » (Mat. 17.7). Elles reproduisent d'anciens modèles, analogues à la miniature du Paris. 510, et, surtout, à la fresque d'une chapelle cappadocienne, voisine de Toqale, car, au fol. 34v, Jean porte une barbe blanche, ou bien, au fol. 79v (fig. 199), il se tient debout, derrière Élie. L'auteur du Paris. 74 néglige ces groupes, le plus souvent ; mais d'autres miniaturistes plus récents (Iviron 5, fol. 269, fig. 200, Berol. qu. 66, fol. 53) les rapprochent du sujet principal, dans le fond, derrière la pente de la montagne, pour les enfermer dans un cadre moins large. Les iconographes suivent ces exemples.

1. Homélie 34, Migne, t. 151, col. 425 C : καὶ τὸ τοῦ υἱοῦ πρός τε αὐτὸ καὶ τὸν πατέρα συμφυὲς καὶ ἑνιαῖον τοῦ φωτὸς δεικνύον· τοῦτο γὰρ πλοῦτος ἡ συμφυΐα καὶ τὸ ἓν ἔξαλμα τῆς λαμπρότητος.

2. Christophore de Mitylène, éd. Kurtz, n° 25, p. 14. Comparez avec l'Euchologe, p 407 : Τὸ τριλαμπὲς τῆς μιᾶς θεότητος.

3. Laur. VI 23, fol. 34v, avant Mat. 17.1 : H. Ét. C 389 ; 79 v, avant Mc 9. 2 ; 124 v, avant Lc 9. 28 : H. Ét. C 418.

4. Fol. 34 v.

CHAPITRE V

Lazare

Dans les catacombes et sur les sarcophages, les peintres chrétiens montrent Lazare tiré du tombeau par la baguette magique de Jésus. Au VI[e] siècle, ils peignent la foule, agitée par la vue du miracle. Au XIV[e], las de la sobriété byzantine, ils semblent se laisser de nouveau séduire par les vieux types complexes et dramatiques. Ils racontent même les scènes poignantes, que Jésus, plus que jamais εὐμήχανος, sut adroitement ménager, pour mieux faire éclater sa puissance. Ils nous entraînent ainsi vers les origines.



201



202

Fig. 201. — Fresque de Sant' Urbano. — 202. Évangile syriaque du British Museum.

Les anciens types. — Nous retrouvons toujours les trois traditions : hellénistique, cappadocienne et byzantine.



Fig. 203. — Psautier du Pantocrator, n° 61.
(H. Et. C 82).

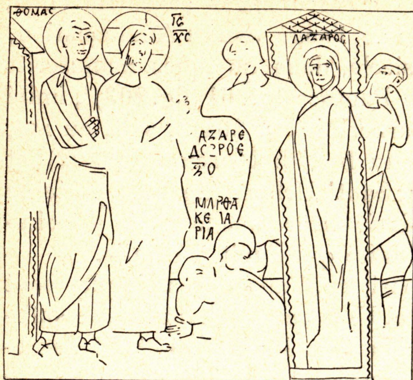


Fig. 204. — Psautier Barberini.
(Coll. H. Et.).

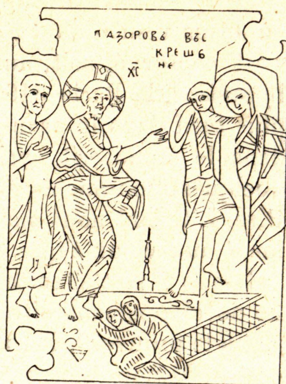
Le type des catacombes, des sarcophages et de Ravenne, où Jésus vient de droite, comme l'ange dans l'Annonciation, s'est conservé, soit, au IXe siècle, dans quelques manuscrits byzantins, le Paris. 510[1] et le Pantocrator. 61 (fig. 203)[2], imité plus tard dans le psautier Barberini (fig. 204)[3], soit, au XIIe, dans le manuscrit syriaque du British Museum (fig. 202)[4] et quelques monuments italiens: Sant' Urbano (fig. 201), porte de Pise. L'Orient nous montre ainsi, encore une fois, son attachement aux vieux types et l'affinité qui l'unit à l'Italie.

Dès le Ve siècle, cette composition, d'abord très simple, reçut un développement pittoresque. Un sarcophage du Latran suffirait à le prouver[5]. En nous aidant du Paris. 510 et du Pantocrator. 61, nous pouvons nous représenter le riche ensemble que Mésaritès observait aux Saints-Apôtres[6] : « Marthe et Marie agenouillées se roulent aux pieds du Christ, le baignant de leurs larmes. La plus ardente des deux sœurs[7] lève la tête et regarde le Seigneur en face, le suppliant par son regard, par son visage ému et douloureux. Le Sauveur montre une tristesse modérée : son allure est royale et impérative. » Nos deux miniatures reproduisent exactement ces attitudes et ces expressions. L'auteur du 510 désigne les deux sœurs par leur nom, plus exactement que l'allusion de Mésaritès : Marie baise les pieds, Marthe supplie du regard, chacune dans le rôle que lui prête l'Évangile. « L'Hadès épouvanté lâche l'âme, qu'il avait dévorée; l'âme de Lazare retrouve son corps. » Développement littéraire, pense Heisenberg[8]. Mais, puisque le groupe des sœurs répond si bien à la miniature du Pantocrator, on admettra qu'aux Saints-Apôtres l'âme échappait aussi au géant, qui en serrait d'autres sur son énorme poitrine. « La pierre roulée près du tombeau » se trouvait sans doute déjà posée à terre et non portée par les deux ouvriers de notre psautier, aux mouvements si justes et si souples. Le reste manque dans les miniatures : « Les disciples ne peuvent supporter l'odeur, ils se bouchent le nez. Ils veulent regarder avec attention le res-

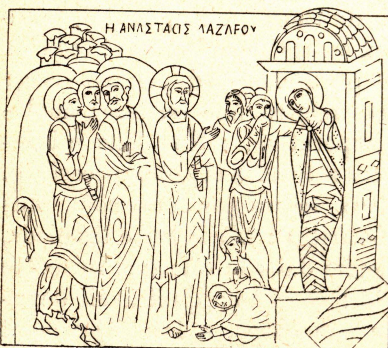
1. Omont, pl. XXXVI.
2. Fol. 29, ps. 29.4 : H. Ét. C 82. Cf. Tikkanen, *Psalterillustration*, p. 53.
3. Barberin. 372, fol. 44.
4. Lond. Addit. 7169, fol. 10. Cf. *Korrekt. listy*, fol. 67.
5. Garrucci 307.1; Ajnalov, *Ellen. osnovyj*, p. 88, fig. 16; Ficker, n° 119.
6. Heisenberg, *Apostelkirche*, p. 53.
7. Marie. Voyez le texte de Chrysostome, cité plus loin, p. 245.
8. *Op. l.*, p. 241.



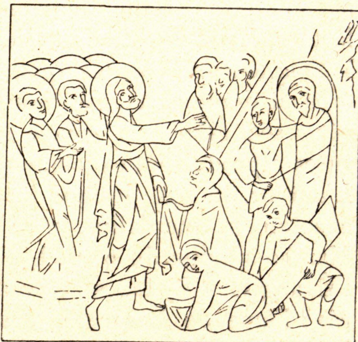
205



206



207



208



209



210

FIG. 205. — Hemsbey-Klissé. - 206. Porte d'Alexandrova. — 207. Chapelle Palatine. — 208. Église de Delphes. — 209. Tétraévangile de Vienne. — 210. Vie de Marie-Madeleine, à Florence.



Fig. 212. — Tétraévangile d'Iviron, n° 5.
(H. Et. C 129).



Fig. 213. — Sienne, Accademia, n° 8.
(Phot. Lombardi).



Fig. 214. — Triptyque de Trieste.
(Phot. Alinari).



Fig. 215. — Fresque de Studenica, en Serbie.
(Phot. Millet).



Fig. 216. — Fresque de Verria, en Macédoine.
(H. Ét. C 712).

suscité, mais ils détournent les yeux derrière eux. Ils veulent glorifier, par leurs lèvres et leur langue, celui qui lui a rendu la vie, mais ils ferment leur bouche avec leurs manteaux. Ils veulent s'éloigner, mais le miracle les retient. Les apôtres, pleins d'étonnement, se demandent en eux-mêmes quel peut être l'auteur d'un tel miracle : n'est-ce point vraiment celui qui donna le souffle à Adam? » Les disciples se distinguent des douze apôtres : ils entourent le tombeau. Heisenberg a justement reconnu leurs gestes dans le Rossanensis[1]. Mais il ne faudrait point pousser plus loin la comparaison, car cette composition complexe et vivante représente un autre type : le type cappadocien.

On y retrouve, en effet, le sentiment réaliste de l'Orient. Jésus vient de gauche, suivant le canon qui prévaut désormais, ainsi que dans bien d'autres thèmes. Il marche vite, incline la tête avec un mouvement volontaire, sans cette grandeur royale, qui avait frappé Mésaritès. Les deux sœurs se prosternent l'une et l'autre. Trois hommes, simplement vêtus d'une tunique courte, se sont approchés du tombeau. L'odeur les agite et les met en fuite ; l'un d'eux, enfonçant son nez dans l'étoffe, passe la main derrière l'épaule du défunt. Les Juifs, venus avec Marie (Joh. 11. 33), entourent Jésus, en fixant les yeux sur Lazare. Leurs chlamydes ou leurs pénules les distinguent des deux apôtres âgés, qui suivent le Sauveur avec eux, avec ceux dont il disait : « Je parle ainsi à cause de la foule qui m'entoure. » (Joh. 11. 42). Disposition simple et familière, que la sévérité byzantine écartera, sauf dans quelques répliques lointaines du Rossanensis : Laur. VI 23, Sant'Angelo in Formis[2].

Les peintres de Cappadoce conservent un trait essentiel du Rossanensis : l'ami qui passe la main derrière l'épaule de Lazare. L'autre main, qui montrait le mort, tiendra l'étoffe sous le nez. A Hemsbey-Klissé (fig. 205), El-Nazar, et, sans doute, à Toqale, dans la nef, une seconde figure symétrique lui fait pendant, à droite. Ce motif comporte deux variantes : 1° On ne conserve que la figure de gauche : Palatine[3] (fig. 207), porte d'Alexandrova (fig. 206), église récente de Delphes (fig. 208), aujourd'hui démolie. Parfois, la main ne touche pas l'épaule :

1. Haseloff, *Codex purp.*, pl. I ; Muñoz, *Il codice purp.*, pl. I

2. Heisenberg, *op. l.*, p. 241, suppose, à tort, croyons-nous, que les hommes vêtus de chlamydes représentent les autres apôtres en costume de voyage.

3. Pavlovskij, *Živopis Palat. Kapelly v Palermo*, fig. 28 ; H.Ét.C 731.

évangile arménien de 1057 [1], Athen. 93, fol. 323, Musée de Berlin [2], triptyque du Mont-Athos [3]. — 2° Les deux figures symétriques déroulent chacune une bandelette, au lieu de toucher Lazare : Vindob. 154, fol. 261 v (fig. 209), Sant' Angelo in Formis [4], Monréale [5], vie de Marie-Madeleine à Florence [6] (fig. 210). A la Palatine et dans le Vindob. 154, le « suaire » de Lazare (Joh. 11. 43) affecte la forme d'une chlamyde, motif particulier aux fresques cappadociennes d'Elmale et de Qaranleq [7].

La tradition cappadocienne revit au XIVe siècle, sous le pinceau de Giotto, à l'Arena. Deux hommes voilés entourent Lazare et passent tous deux la main derrière lui. Gestes et composition rappellent Rossano : le nez sous l'étoffe, l'homme qui détache la bandelette, en se retournant vers un groupe attiré par le miracle, les deux sœurs prosternées pareillement. Deux hommes enlèvent la pierre, à peu près comme dans le Pantocrator. 61. On fera les mêmes observations à Assise.

Les Byzantins n'oublient jamais de faire dénouer les bandelettes. L'homme les dégrafe parfois devant la poitrine, détail propre à l'Anatolie [8]; le plus souvent, il en tient un bout, négligemment, avec la main, qui, auparavant, touchait l'épaule, tandis que l'autre, prise dans une très longue manche, protège toujours l'odorat (fig. 204, 211, 212, etc.) [9]. Il est toujours à gauche, sans compagnon symétrique. Parfois, il manque (fig. 234-235) [10]. Un autre enlève la pierre, parfois avec un aide [11] ; le

1. Etchmiadzin 362 G : phot. Macler.

2. Schlumberger, *Épopée*, II, p. 465; W. Vöge, *Elfenbeinbildwerke*, pl. 8, nº 12.

3. Kondakov, *Pam. Afon.*, pl. XLVII Cf. p. 202.

4. Kraus, *Jahrbuch preuss. Kunstsammlungen*, t. XIV, 1893, pl. II.

5. Gravina, pl. 18 B : l'un des deux hommes tient la pierre droite, selon le type occidental.

6. Galleria antica e moderna : phot. Alinari 1809 ; Venturi, t. V, p. 92, fig. 73.

7. Phot. Jerphanion.

8. Transept de Toqale : phot. Jerphanion. — Chios : Schmidt, *Izvjestija russk Inst.*, t. XVII, pl. LV. — Laur. VI 23, fol. 193 v.

9. Elmale : phot. Jerphanion. — Psautier de 1066, Lond. Addit. 19352, fol. 31 v. — Barberin. 372, fol. 44 (Jésus à droite). — Psautier de Mélisende, Egerton 1139, fol. 5. — Berol. qu. 66, fol. 307 v. — Suppl. gr. 27, fol. 93 v. — Exultet de Pise : Bertaux, H. Ét. C 1568 ; phot. Alinari 9877. — Studenica, église de Nemanja. — Latmos: Wiegand, pl. IX. — Ou bien le rôle des deux mains se trouve interverti : Paris. 74, pl. 165. — Iviron 5 : H. Ét. C 129, d'où Dalton, *Byz. art*, fig. 284.

10. Qaranleq : phot. Jerphanion. — Ivoire de South-Kensington 295. 67. — Harley 1810, fol. 239. — Évangile de Kiev, fol. 292 v.

11. Psautier de Mélisende. — Cividale : Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, pl. XXVII.

plus souvent, nous la voyons sur le sol, posée de biais, comme si on la soulevait [1].

L'iconographie byzantine fait donc ressortir deux actes typiques, négligés par les Cappadociens : les bandelettes dénouées, la pierre enlevée. Mais, toujours éprise de simplicité et de sobriété, elle a réduit, autant qu'elle a pu, les figures agissantes et négligé les assistants. Elle ne laisse à Jésus d'autre suite que Thomas imberbe, désigné par son nom, en Cappadoce, en souvenir de sa parole courageuse : « Allons-y, nous aussi, pour mourir avec lui. » (Joh. 11. 16) [2]. Parfois, elle lui adjoint [3] ou lui substitue [4] Pierre. Elle conserve presque toujours [5] les deux sœurs inégalement prosternées, comme les figurent le Paris. 510 ou le Pantocrator. 61 [6], ou bien montre Marthe tournant la tête vers Lazare [7]. Lorsqu'un mouvement parallèle courbe les deux silhouettes, suivant la manière du Rossanensis, on reconnaîtra une influence orientale [8].

Le XIVe siècle. — Le xive siècle revient aux types primitifs, aux compositions complexes : il figure les douze apôtres, l'assistance, les deux porteurs. Il joint à la scène principale les épisodes qui l'ont précédée.

Dès le xiie siècle, puis, au cours du xiiie, nous revoyons les apôtres nombreux derrière Jésus et les Juifs devant lui, près du tombeau : Palatine (fig. 207), psautier de Mélisende (fig. 211), Iviron 5 (fig. 212), Athen. 93, triptyque d'Atskhour. Partout, un Juif âgé, portant la pénule, regarde Jésus et gesticule [9]. A Iviron, un jeune homme le précède, revêtu de la chlamyde, selon l'exem-

1. Transept de Toqale, South-Kensington, 295.67, Chios, Vindob. 154, Palatine, Studenica, porte d'Alexandrova.

2. Hemsbey-Klissé, transept de Toqale, Elmale et Qaranleq, manuscrit arménien de 1057, Vindob. 154, Berol. qu. 66, porte d'Alexandrova. Il est barbu, dans le psautier de 1066 et l'ivoire du South-Kensington 295.67.

3. Chios, Daphni, Harley 1810, Suppl. 27, Exultet de Pise, Sant' Urbano.

4. Barberini.

5. Sauf dans le Harley 1810 et le Suppl. gr. 27.

6. Chios, Vindob. 154, Paris. 74, psautier de Mélisende, Sant' Angelo in Formis, Studenica.

7. Transept de Toqale : phot. Jerphanion. Le visage se trouve complètement retourné de profil, comme dans les manuscrits ottoniens et à Sant' Urbano. Les artistes byzantins respectent mieux la vraisemblance : psautier de 1066, Barberini, évangile arménien de 1057, Berol. qu. 66, Kiev, stéatite de Tolède. — Marthe porte le buste haut : South-Kensington 295.67, Iviron 5, Palatine.

8. Copte 13, Elmale, Qaranleq, triptyque d'Atskhour, icone de Chémokmédi, porte d'Alexandrova, porte de Pise, Giotto.

9. Le bras est quelquefois masqué.

ple du Rossanensis. Ces monuments, qui se touchent de près, dépendent de vieux modèles : la main posée sur l'épaule (Palatine), le suaire découpé comme un camail (Palatine et psautier de Mélisende) appartiennent au type cappadocien. Enfin, les porteurs, dans le psautier de Mélisende et l'évangile d'Iviron, enlèvent la plaque avec des mouvements naturels, qui font songer au Pantocrator. 61.



Fig. 211. — Psautier de Mélisende.

Avec le temps, sur le sol italien, cette composition se développe: vers la fin du XIII[e] siècle, un primitif siennois (fig. 213) [1] y met une foule nombreuse, qui se perd derrière le monticule de la grotte. Ou bien encore, le triptyque de Trieste (fig. 214) [2] rappelle le Rossanensis, avec ces deux hommes, qui, tout en regardant Lazare, s'éloignent et fléchissent sur leurs jambes. Ainsi voyons-nous revivre la tradition primitive. Giotto, élaborant une réplique du Rossanensis, nous découvre de singulières perspectives.

Les Italiens du XII[e] siècle emploient même un procédé plus hardi, qui rappelle la manière hellénistique : quelques figures au loin s'inclinent, soit derrière une montagne, dans l'Exultet de Pise [3], soit sur une terrasse du tombeau, dans la porte de Bonanno [4]. Cette disposition singulière, qui résulte évidemment d'une confusion entre le tombeau et Béthanie, ou même entre la Résurrection de Lazare et l'Entrée à Jérusalem [5], ne saurait

1. Accademia, n° 8 : phot. Lombardi 2771, d'où Venturi, t. V, p. 111, fig. 89 ; Jacobsen, *Sien. Meister*, p. 11. pl. II. — On retrouve la même disposition dans un évangéliaire de Perpignan, 2[e] moitié du XII[e] s. : Boinet, *Congrès archéol. de France*, LXXIII, 1906.

2. H. Ét. C 664 ; phot. Alinari 21148.

3. Bertaux, H. Ét. C 1568 ; phot. Alinari 9877.

4. Phot. Brogi 3457.

5. En Occident, les gardes, figurés d'abord dans le fond, finissent aussi par occuper les terrasses ou les fenêtres du Saint-Sépulcre.

passer pour accidentelle, puisque nous la retrouvons, plus tard, dans certains manuscrits arméniens [1]. Elle laisse deviner quelque réminiscence confuse d'une ancienne composition pittoresque.

Nous suivrons maintenant ces compositions complexes, aux XIVe-XVIe siècles, tour à tour, en Macédoine, au Mont-Athos et à Mistra.

La Macédoine et le Mont-Athos ont en commun le motif que nous venons de mettre en lumière : les Juifs, près du tombeau ; deux autres encore, que l'on relève aussi dans le triptyque de Trieste, et, plus tôt même, sur celui d'Atskhour : 1° Marie regarde Jésus, sans se retourner vers Lazare, autre souvenir des compositions primitives ; 2° l'homme, qui délie la momie, se penche, comme s'il s'agenouillait : il s'écarte ainsi des assistants, groupés près du tombeau. Les deux écoles se séparent sur d'autres points : celle de Macédoine place Lazare dans un sarcophage ; chacune d'elles représente selon un type différent les deux hommes enlevant la pierre.

Nous prendrons les monuments slaves et macédoniens depuis l'origine.

Studenica, église de Nemanja, fin XIIe siècle (fig. 215). — Composition encore très simple : point de porteur, mais les apôtres en nombre. Marie regarde Jésus. Un homme délie la momie, selon l'ancien type [2]. Dans le fond, au croisement de deux montagnes, surgit l'enceinte crénelée de Béthanie, avec quelques têtes sous la porte. On la voit aussi, sans les têtes, dans le Vatopedin. 735, fol. 321, au milieu d'une composition aussi simple (un homme soulève la pierre).

Verria (1315) (fig. 216) [3]. — La crête continue d'une haute montagne dissimule Béthanie. En revanche, un homme soulève la pierre. Celui qui tient la bandelette se détourne, avec un mouvement plus souple qu'à Studenica : l'odeur le chasse, comme les deux autres assistants de Trieste. Une innovation remarquable distingue cette belle fresque : Marie seule se prosterne, en posant le front sur les pieds de Jésus. Marthe, debout, près de son frère, derrière l'homme qui le délie, tend un bras vers le Sauveur

1. Paris. arm. 18, fol. 15, et manuscrit de Morgan : phot. Macler.

2. On retrouve ces deux traits, dans la composition très simplifiée d'un cadre d'icone du XIIIe ou du XIVe siècle, à Chilandari : Kondakov, *Pam. Afon.*, p. 195, fig. 75 (phot. 104).

3. H. Ét. C 712.

avec un large geste, tout en protégeant sa bouche. Elle a pris la place d'un des disciples, que nous retrouvons à la Pantanassa.

A Gračanica (fig. 218), la composition atteint un superbe développement. Dans le fond, Jésus, descendant dans un chemin creux, rencontre les sœurs. Nous reviendrons sur cet épisode. Au premier plan, l'homme qui délie s'incline comme à Trieste. Lazare se dresse dans le sarcophage. Près de lui, une grande foule se presse au-devant d'une basilique : on y voit des jeunes filles, des matrones, des jeunes gens et des vieillards. Il en est que l'odeur incommode. A leur tête, le vieux Juif voilé gesticule, comme dans le psautier de Mélisende ou le tétraévangile d'Athènes, mais avec infiniment plus de mouvement et de liberté. A Volotovo [1], près de Novgorod, on a reproduit le même schème avec autant d'aisance, mais plus simplement, sans la basilique ni l'autre scène. J'ai observé aussi une foule nombreuse à Lesnovo (1348).

Sur une reliure de Saint-Marc [2], la composition, très simple, avec deux apôtres seulement, et sans l'homme qui délie la momie, se rattache pourtant à notre groupe par quelques traits caractéristiques : Marie regarde Jésus, un homme soulève la pierre, comme à Verria ; quelques figures, derrière la colline, descendent vers la gauche, comme à Gračanica. Il ne reste plus que le porteur, sur un homophorion de Vatopédi [3].

Castoria. — On voit le sarcophage, en 1384, dans la chapelle de Saint-Athanase. Un siècle plus tard, dans celle de Saint-Nicolas, au quartier des Saints-Anargyres (fig. 217), Lazare s'incline, ainsi qu'à Ravenne. Béthanie se déploie dans le fond. Les assistants et l'homme qui délie rappellent, mieux qu'à Gračanica, les modèles du XII° siècle. A Vatopédi (fig. 219) [4], la grotte et le monticule cachent en partie la foule compacte, comme sur le tableau de Sienne. Au loin, Béthanie dresse ses hautes murailles, avec des hommes au seuil de la porte ou sur les terrasses.

Dans presque tous ces monuments, on a figuré l'enlèvement de la pierre suivant un type unique, celui de la Pantanassa [5]. Les deux hommes emportent la plaque vers la droite : l'un, en avant, la retient sur son dos ; l'autre, en arrière, avec ses deux

1. Maculevič, *Mon. de l'art ancien russe*, IV, p. 29, fig. 39.
2. Pasini, *Il tesoro di S. Marco*, pl. XIII ; Schlumberger, *Épopée*, I, p. 748.
3. Phot. Paul Marc.
4. H. Ét. C 251. Voy. aussi Lichačev. pl. CCXXV.407, CCXXX.420.
5. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 140. 3.



Fig. 217. — Fresque de Saint-Nicolas, à Castoria.
(Phot. Millet).

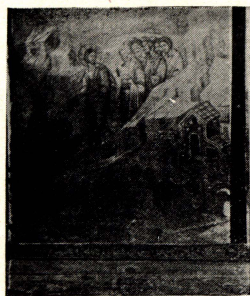


Fig. 218. — Fresque de Gracanica, en Vieille Serbie.
(Phot. Millet).



Fig. 219. — Fresque de Vatopédi.
(H. Ét. C 251).

bras tendus. Nous avons retrouvé ce motif, en 1384, à Saint-Athanase de Castoria, où le porteur d'arrière met un mouchoir sur sa bouche ; en 1486, à Saint-Nicolas, où celui d'avant plie sur ses jambes, comme s'il voulait soulever le poids. Ailleurs, on n'a pris que l'un des deux : celui d'arrière, à Verria, sur la reliure de Venise et l'homophorion de Vatopédi, comme si l'on avait coupé la composition au ras du cadre ; celui d'avant, à Nagoriča. Ce modèle remonte fort loin. La variante de Giotto permet de le relier, par une suite de transitions, au Pantocrator. 61. Le Paris. 74 et le triptyque d'Atskhour le suivent déjà, mais en ne retenant qu'une figure, ainsi qu'à Verria.

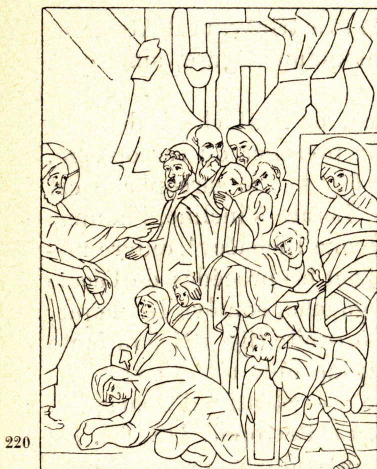
A l'école serbe et macédonienne, on rattachera diverses variantes, toutes caractérisées par la présence du sarcophage. Mosaïque de l'Opera del Duomo (fig. 1) : le sarcophage est engagé dans la porte de la caverne, Lazare s'incline, l'homme qui délie, debout, montre le dos. — Icone Lichačev[1], œuvre médiocre d'un peintre grec, qui pratiquait les procédés de l'école crétoise : un seul porteur, celui de gauche, soulève la plaque, qui se trouve inclinée de gauche à droite (fig. 221), variante notable, que l'on peut relever beaucoup plus tôt, au XIII[e] siècle, sur le triptyque d'Alba Fucense [2]. — Stéatite d'Ochrida [3] : l'homme qui délie se tient à droite. Le Petropol. 118, fol. 14, nous montre enfin comment un orthodoxe, profondément pénétré par le goût italien, savait pourtant retenir les traits essentiels des vieux modèles, par exemple, l'ami qui porte la main sur l'épaule, d'après la tradition cappadocienne.

Le type crétois, au Mont-Athos, se distingue, comme toujours, du type serbe et macédonien. Vers le milieu du XVI[e] siècle, il s'enrichit et ressemble de plus près à la Péribleptos.

Chapelle de Saint-Georges, dans le monastère de Saint-Paul (fig. 224)[4], Lavra, Dionysiou (fig. 223)[5], Panaghia du quartier Serviotou, à Castoria (1553), icone de Saint-Eustathe, icone de Bucarest[6], homophorion de Galaction[7]. — Point de sarcophage. Le

1. Lichačev, pl. XVII. 33. Voy. aussi pl. CV. 184.
2. Phot. Gargiolli C 1063. Voyez aussi une reliure russe appartenant au Nov. Djevičkij Monastyr, à Moscou : phot. Barčevskij 585.
3. Kondakov, *Makedonija*, p. 270, fig. 185.
4. H. Ét. C 314.
5. H. Ét. C 289.
6. Collection des Monuments historiques, n° 997 : Draghiceanu, pl. XIV.
7. Phot. Lampakis 3195.

jeune homme qui délie s'incline moins que dans les monuments de Macédoine. Il détourne la tête et tient une bandelette dans chaque main. Il rappelle ainsi l'homme que l'on voit, à Chios, debout, dégrafant la bande, à la hauteur de la poitrine. Les Juifs se montrent dans le fond, devant Béthanie, entre deux montagnes escarpées et tourmentées. Un seul homme enlève la pierre. Il vient de droite et se courbe, en passant une main par dessous, en arrondissant l'autre par dessus. A Lavra et à Dio-





220 222

Fig. 220. — Icone de la Laure de la Trinité. — 221. Icone Lichačev. — 222. Saccos de Photius.

nysiou, le groupe des Juifs s'étend plus loin qu'à Saint-Paul ; un homme mûr marche en tête, portant son manteau à sa bouche ; à droite, au delà du tombeau, un vieillard fait le même geste, souvenir du type cappadocien, commun au Mont-Athos et à Giotto. Lazare est barbu.

Cette composition offre certaines analogies avec les mosaïques de Chios ou les peintures de Cappadoce. Aussi ne serons-nous pas surpris de la rencontrer, vers l'est de l'Anatolie, sur un monument géorgien, le triptyque d'Antchi, que Kondakov attribue au XIIe ou au XIIIe siècle [1]. D'autres thèmes athonites proviennent aussi de cette tradition.

A Saint-Nicolas de Lavra, la même composition a subi de

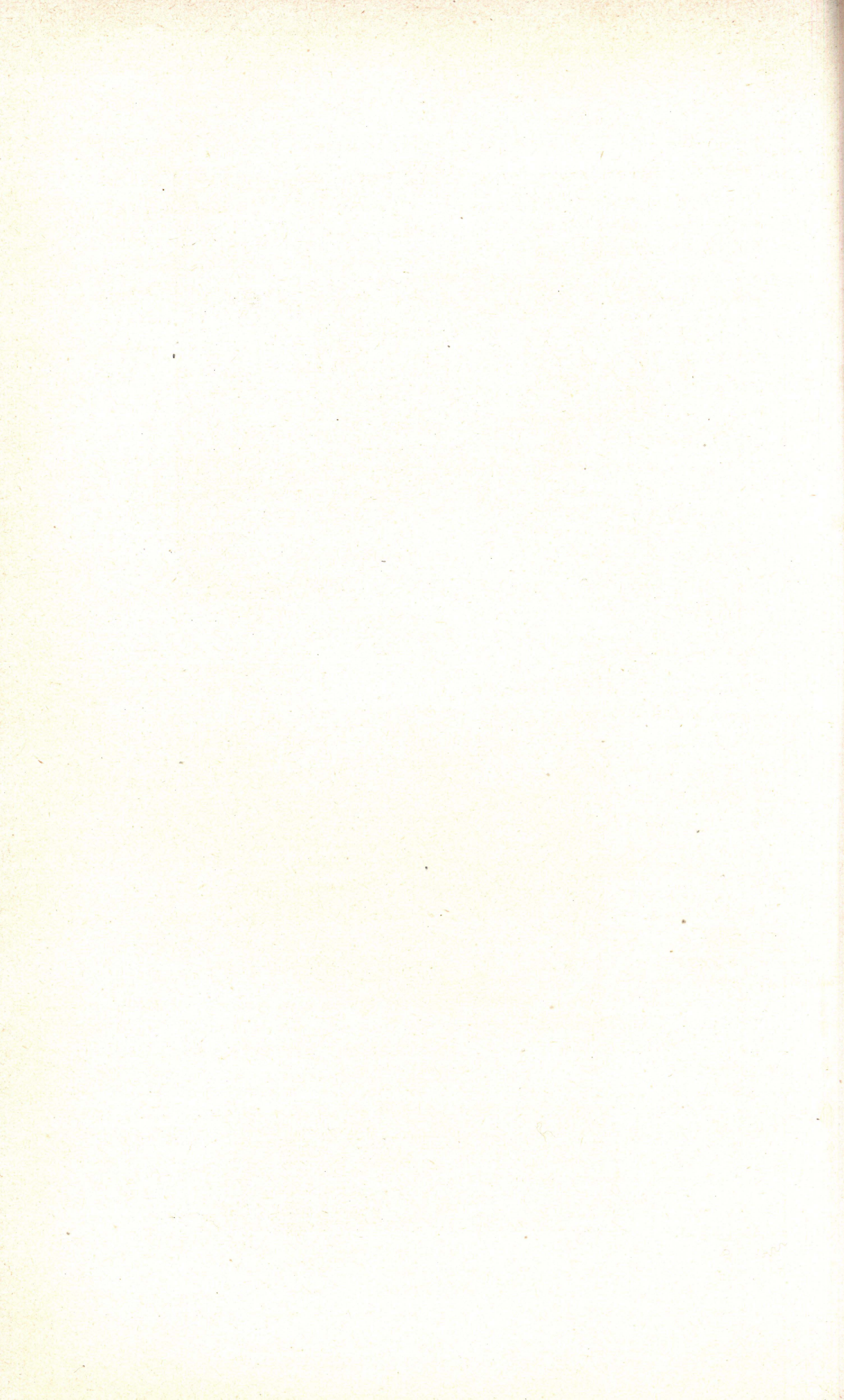
1. Kondakov. *Pam. Gruzii*, p. 173, fig. 77. — Les Arméniens reproduisent ce type au XVIIe s. : Vienne, Mékhit. 986, fol. 116 v, où le porteur manque, Bologne 3290, fol. 6, copie très simplifiée (phot. Macler).



Fig. 223. — Fresque de Dionysiou, au Mont-Athos.
(H. Ét. C 289).



Fig. 224. — Fresque de Saint-Paul, au Mont-Athos.
(H. Ét. C 314).



profonds remaniements. On lui a donné à la fois plus de mouvement et plus d'ampleur. Le Christ avance à grands pas, comme l'ange de l'Annonciation, à la Pantanassa. Le jeune homme qui délie Lazare court, incliné, en détournant la tête avec effroi ; l'autre soulève la pierre d'un geste violent. D'autre part, Béthanie se développe, ainsi que la Jérusalem des Rameaux. La perspective à vol d'oiseau laisse voir une église à coupole et un édifice cruciforme. Les Juifs, qui en sortent, passent entre les deux montagnes, formant une file continue, depuis les portes jusqu'au tombeau ; ils suivent deux vieillards, qui lèvent les bras de surprise. Enfin, dans le haut, à gauche, entre la pointe du rocher et le cadre, au-devant d'un mur, Jésus, suivi des Apôtres, s'incline légèrement et bénit Marthe, debout, orante, en face de lui.

Cette rédaction nouvelle, dont on sent l'influence, au Mont-Athos même, pendant le XVIIe siècle [1], se rapproche de la Péribleptos [2] (fig. 228), puisque l'on y voit aussi de petites scènes lointaines et les Juifs près du tombeau. Toutefois, la fresque de Mistra reste originale. Les Juifs forment deux groupes séparés par des rochers, l'un devant Béthanie, l'autre à côté de Lazare. L'homme qui délie a disparu, ou plutôt il a fait place à un autre porteur, qui se retourne aussi, tout en saisissant la plaque entre ses deux bras tendus, lointaine réplique d'Elmale et de Qaranleq, motif fréquent, au XIIIe siècle, dans les miniatures de Saxe-Thuringe [3], du Berol. qu. 66 (fig. 230), sur la stéatite de Tolède, et, plus tard, dans les fresques de Vatopédi. La Péribleptos nous paraît bien cette fois indépendante de l'Athos.

En fait, elle prend place dans un groupe intermédiaire, où nous voyons, en même temps, les Juifs près du tombeau, comme en Macédoine, et le porteur arrondissant le bras, comme au Mont-Athos. Si nous comparons le saccos de Photius [4] (fig. 222), ainsi qu'une icone moscovite du XVIe siècle [5] (fig. 220), à l'icone Lichačev 33 (fig. 221), nous saisirons, dans le dessin de cette dernière figure, comme une transition entre les deux écoles. La Pan-

1. Crosse en bois sculpté, appartenant à Iviron : Kondakov, *Pam. Afon.*, p. 216, phot. 122. — Homophorion du patriarche Denys (1672) : phot. Lampakis 3195.
2. Millet. *Mon. Mistra*, pl. 118.4 (détail).
3. Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, p. 131, pl. XXVII.
4. Phot. Barčevskij 532. Il s'agit du saccos désigné sous le n° 2.
5. Lichačev, pl. CXXV. 221, d'après une photographie appartenant à la Laure de la Trinité (1557 ?).

tanassa [1] nous donnera encore l'idée de ces combinaisons intermédiaires : les Juifs, dans le fond, près de Béthanie, le vieillard, à droite du tombeau, appartiennent au Mont-Athos ; les autres figures, les porteurs, le jeune homme étendant le bras comme Marthe à Verria, nous rappellent la Macédoine. Celui qui délie en montrant le dos (Opera del Duomo) passe aussi à droite, dans un monument russe du XVIe siècle, la porte de l'Ascension à Rostov [2], réplique plus proche du type macédonien, sans le sarcophage. Le saccos de Photius (1408) et la Pantanassa nous permettront d'attribuer au moins au début du XVe siècle ces types mixtes, auxquels se rattache la Péribleptos.

Les scènes préliminaires. — Relisons le quatrième évangile. Marthe et Marie font dire à Jésus que leur frère est malade. Jésus reste pourtant deux jours dans le lieu où il se trouvait (11. 1-6). Puis, il dit à ses disciples : « Lazare est mort et je me réjouis pour vous de ce que je n'étais pas là, afin que vous croyiez ; mais allons auprès de lui » (11. 14-15).

« [17] Jésus vint donc et trouva qu'il était depuis quatre jours dans le sépulcre... [19] Beaucoup de Juifs étaient venus près de Marthe et de Marie, pour les consoler de la mort de leur frère. [20] Marthe, ayant entendu que Jésus venait, alla au devant de lui... [28] Elle s'en alla et appela Marie en secret, disant : « Le Maître est là et il t'appelle. » [29] Celle-ci, ayant entendu, se leva vite et vint à lui [30], car Jésus n'était point encore entré dans le bourg, mais il était dans le lieu où Marthe l'avait rencontré. [31] Les Juifs, qui étaient venus dans la maison avec Marie et la consolaient..., la suivirent. [32] Et Marie, étant venue où était Jésus, le voyant, tomba à ses pieds. »

Chrysostome [3] précise le sens de ces paroles et de ces démarches. Au début, par exemple, Jésus s'explique aux disciples avec une entière bonne grâce : « Vous ayant appris sa mort loin des lieux mêmes, lorsque j'aurai rappelé notre ami à la vie, il ne restera plus l'ombre d'un doute [4]. » Plus loin, l'exégète retrace les scènes avec le sentiment et l'imagination d'un poète : « Les femmes, apercevant le Sauveur, ne s'abandonnent point aux pleurs, aux gémissements, aux lamentations, comme nous faisons d'ordinaire, devant les amis qui viennent

1. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 140.3.
2. Phot. Barčevskij 148.
3. *In Joh. Homil.*, 62-63.
4. *In Joh. Homil.*, 62. 2.



Fig. 225. — Tétraévangile de la Laurentienne (Laur. VI 23). Jésus et les sœurs de Lazare.
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).



Fig. 226. — Laur. VI 23.
(Bibl. d'Art et d'Archéol.)



Fig. 227. — Tétraévangile de la Bibl. Nat. (Copte 13).
(Bibl. d'Art et d'Archéol.)

prendre part à notre deuil. Elles s'inclinent aussitôt devant le Maître qu'elles admirent [1]... Marie, plus ardente que sa sœur, ne se soucia ni de la foule, ni des ennemis de Jésus, présents en grand nombre et qui disaient : « Cet homme, qui a ouvert les yeux de l'aveugle, ne pourrait-il pas empêcher Lazare de mourir ? » (Joh. 11. 37) [2]. Ainsi, notre imagination verra Marthe inclinée devant Jésus et Marie prosternée à ses pieds, suppliant avec un reproche : « Seigneur, si tu avais été ici, mon frère ne serait pas mort. » Aussitôt, le poète qu'est Chrysostome nous découvre un spectacle à la fois plus intime et plus large : « Jésus ne lui répond pas, car la foule était trop nombreuse. Il répand quelques larmes ; il pleure doucement... Comme beaucoup devaient croire à cause du miracle, il attire un plus grand nombre de témoins par sa condescendance. Pour ne point laisser échapper sa capture, il montre ce qu'il y a d'humain en lui : il pleure, il est ému. Puis, réprimant son émotion, il demande : « Où l'avez-vous placé ? »

Chrysostome traçait un programme aux peintres. On supposera que les évangiles illustrés au ve et au vi^e^ siècle comprenaient déjà les nombreux épisodes que nous rencontrons, plus tard, dans les répliques du xe et du xie. En effet, sans compter le miracle, on relève dans le Paris. 115, fol. 416-417, deux miniatures effacées : d'abord, Marthe et, sans doute, ensuite, Marie, devant Jésus. Le Laur. VI 23, fol. 192, comprend quatre sujets en une frise (fig. 227) : Jésus reçoit le message, rencontre Marthe debout ; puis, Marthe, ayant appelé sa sœur sur le seuil de sa porte, l'avertit ; enfin, les deux femmes ensemble retrouvent le Sauveur, l'une debout, suppliante, l'autre prosternée. Le Paris. 74, pl. 163-164, suit comme toujours une rédaction distincte, ici plus détaillée, car elle ne néglige ni le message, ni les visites de condoléances, mais un peu confuse et certainement écourtée, puisqu'elle ne montre point Marie aux pieds de Jésus. Elle est encore plus abrégée à Gélat [3].

Ces vieilles images, trop réduites dans nos deux manuscrits du xie siècle, reprennent une plus large place dans l'art monumental du xive et du xve. Par exception, à part, avant le miracle : à la Pantanassa [4], Jésus annonce aux disciples la mort de

1. *Op. l.*, 62. 3.
2. *Op. l.*, 63. 1.
3. Fol. 254 : Pokrovskij, *Opisanie*, p. 303, n° 228.
4. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 144. 3.

Lazare, épisode significatif, qui ne pouvait manquer à la rédaction primitive, puisque Chrysostome a si bien commenté la parole prophétique, transcrite sur notre fresque. Mais, d'ordinaire, on les réunit à l'épisode essentiel, dans le lointain. Nous citerons trois exemples : Gračanica, Saint-Nicolas de Lavra et la Péribleptos de Mistra.

A Gračanica (fig. 218), on croit retrouver l'ordonnance même de la composition hellénistique. Dans le fond, Jésus, suivi des

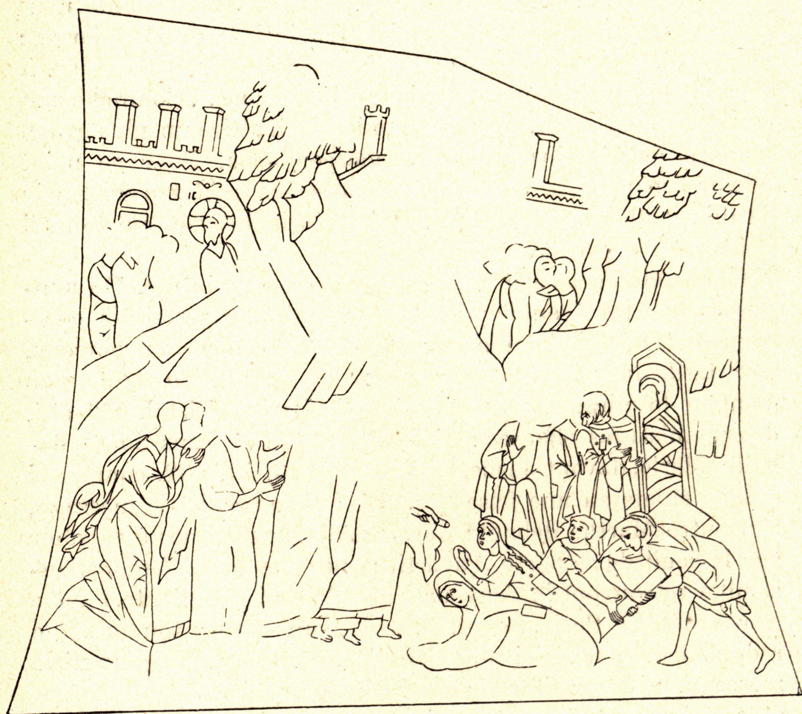


Fig. 228. — Fresque de la Péribleptos, à Mistra.

Douze, descend la pente d'un chemin creux, entre deux hauteurs. Il rencontre Marie qui fléchit les genoux et le prie en levant les bras sous son manteau, tandis que Marthe reste droite, sur un plan plus reculé, comme dans le manuscrit de Florence. Jésus a la démarche hésitante de l'homme qui « frémit en son esprit et se troubla. » Il semble détourner la tête pour cacher ses larmes. Puis, le cortège, qui se dirigeait vers

la gauche, a franchi le tournant du chemin et s'avance au premier plan vers la droite, jusqu'au tombeau, près de la basilique édifiée plus tard pour glorifier le miracle [1]. Là, Jésus retrouvera devant lui les innombrables témoins, gagnés par sa tendresse humaine.

Le peintre de Mistra (fig. 228) n'a pas montré la marche continue du cortège. Il laisse à peine entrevoir les premières scènes, dans un lointain très reculé, à travers les déchirures d'un rideau de montagnes, comme s'il les avait découpées dans une frise pareille à celle du Laur. VI 23. Le mur crénelé de Béthanie garnit le fond de place en place. A gauche, près de la porte, Jésus avance, suivi des Apôtres mêlés à la foule : trait archaïque, déjà observé, au moment du miracle, dans le Rossanensis, le Laur. VI 23 et la fresque de Sant' Angelo. Il s'enfonce derrière la montagne, en détournant la tête. Qui rencontre-t-il ? A Lavra, dans le même endroit, c'est Marthe, seule, debout, orante. Ici, on l'a masquée, par discrétion, puisqu'elle se montrera près du tombeau. Plus loin, à travers une autre brèche, apparaît un groupe de Juifs. Pour être logiques, nous y verrons une allusion, plus discrète encore, à la supplication de Marie et nous comprendrons peut-être alors ce que font, à Studenica, à la Pantanassa, au Mont-Athos, les Juifs arrêtés au loin, devant la porte de Béthanie : ils assistent à cet entretien invisible.

Ces remarques nous font toucher à la première illustration narrative du texte sacré. Il est clair qu'elle représentait Marie baisant les pieds de Jésus, non pas au moment du miracle, mais avant, dans une scène distincte, comme le fait encore, au XIIIe siècle, une miniature allemande de caractère byzantin [2], car l'Évangile ne laisse point entendre que les sœurs de Lazare, près du sépulcre, aient fléchi le genou, pour supplier Jésus, ou bien, comme l'indiquent les Méditations [3], pour lui rendre grâces. En fait, de sûrs indices nous démontrent que la première rédaction hellénistique distinguait les épisodes et représentait les sœurs debout, au moment du miracle. C'est l'Occident qui nous les révèle.

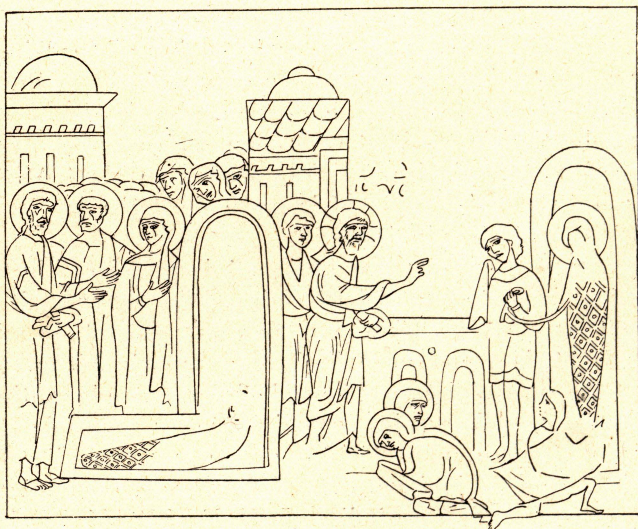
Rappelons d'abord le texte : « [38] Jésus vint au sépulcre : c'était une grotte, et une pierre était posée sur elle. [39] Jésus

1. Arculf, ch. XXIV, in Tobler-Molinier, *Itinera hierosolymitica*, t. I, p. 166.
2. Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, p. 131, pl. XXVII.
3. S. *Bonaventurae Meditationes*, ch. LXVI, Rome, 1596, t. VI, p. 397.

dit : “ Otez la pierre. ” Marthe, sœur de celui qui était mort, lui dit : “ Seigneur, il sent déjà, car il y a quatre jours qu'il est là... ” [41] Ils ôtèrent donc la pierre. Alors Jésus, levant les yeux, dit : “ Père, je vous rends grâce... [42] J'ai dit ceci à cause de ce peuple



229



230

Fig. 229. — L'Arbre de la Croix, à Florence. — 230. Berol. qu. 66.

qui m'entoure... ” [43] Il cria d'une voix forte : “ Lazare, sors ”, [44] et aussitôt celui qui avait été mort sortit, les pieds et les mains liés de bandelettes et le visage enveloppé d'un suaire. Jésus leur dit : “ Déliez-le et laissez-le aller. ”

Parmi les monuments, nous distinguerons deux types.

1° Marthe debout, Marie se prosterne. On a visiblement

combiné les deux scènes consécutives, la rencontre, suivant le modèle du Laur. VI 23, et le miracle : confusion fort ancienne, déjà commise, au ve siècle, sur le sarcophage du Latran [1], et souvent répétée par le Moyen Age latin, par exemple, vers la fin du xe siècle, dans les fresques de Reichenau [2], ou du xie, sur un ivoire provenant d'Amalfi et sans doute sculpté à Salerne [3]. Marthe ne lève plus vers Jésus ses mains suppliantes. Son geste formule discrètement l'objection : « Il sent déjà. » Dans le rétable de Duccio [4], elle y met de la noblesse ; à San Gimignano, dans la fresque de Berna, ou bien, à Sienne, dans un tableau de la Galleria Saracini, une énergie toute populaire. Le peintre de Verria ne reproduit pas le dessin de Duccio, son contemporain. Il prête à Marthe le même rôle, avec un autre geste, un geste byzantin. Dans tous ces monuments, le groupe des deux sœurs représente une variante du motif traditionnel. Il prend place dans un cadre conforme au canon byzantin, devant Lazare, sortant d'un tombeau monumental.

2° Les deux sœurs debout, Lazare dans un sarcophage : ivoire carolingien de Liège [5]. Le mort s'est déjà levé sur son séant. Le sarcophage, posé sur le sol, près d'un arbre, sans aucun édicule, laisse le champ libre aux figures, qui se déploient sur les côtés, toutes de profil. Au devant de Jésus, les deux sœurs s'avancent, à la tête d'un cortège, — trois hommes et une femme, — encore engagé dans les murs de la ville. Nous pourrions suivre ce type en Occident, par exemple, au xie siècle, dans l'évangéliaire d'Hildesheim [6], au xiie, dans une peinture de Saint-Jacques des Guérets [7], au xive, sur l'Arbre de la Croix à Florence (fig. 229) [8].

Or, nous le retrouvons, au xiiie siècle, dans un manuscrit

1. Au ve siècle on ne figure parfois qu'une seule des deux sœurs, soit Marthe debout (Ficker, p. 64), soit Marie, aux pieds de Jésus (Venturi t. I, p. 417, fig. 382 ; p. 521, fig. 450, etc.).

2. Kraus, *Wandgemälde*, pl. I-III ; M. Laurent, *Ivoires prégothiques*, p. 62, fig. 24. — Ms. de Karlsruhe : Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, p. 132.

3. Aujourd'hui au British Museum : Graeven, I. 29 ; Dalton, *Catalogue*, pl. XI. 296 ; voyez Bertaux, *Art Italie mérid.*, p. 436, fig. 179.

4. Venturi, t. V, p. 574, fig. 467 ; Weigelt, *Duccio*, p. 96, pl. I. 22, voy. p. 240.

5. Themister, *Histoire de l'église de Saint-Paul*, p. 570 ; M. Laurent, *Ivoires prégothiques*, p. 90, pl. XII, fig. 34.

6. Beissel, *Des hl. Bernward Evangelienbuch*, pl. XXII.

7. D'après le relevé de M. et Mme Jakimov.

8. Galleria antica e moderna : phot. Alinari 1569. — S. Stefano, à Soleto : phot. Moscioni 8487. — Ambros. L 58 sup., fol. 37 : éd. Ceriani.

byzantin, le Berol. qu. 66, fol. 307 v (fig. 230), sous une forme très singulière. Deux scènes se suivent dans un seul cadre. La seconde reproduit le type byzantin de la résurrection ; la première figure le moment qui précède. Devant le sarcophage, que l'on vient d'ouvrir, devant le mort encore étendu, légèrement soulevé, Jésus, levant les yeux, dit : « Père, je vous rends grâce. » Le miniaturiste n'a point imité la disposition aisée de l'ivoire carolingien. A droite, le tombeau, limitant la place, l'oblige à masser ses figures dans le fond, au devant de Jésus. A côté de Pierre, Marie désignée par son nimbe, comme à Saint-Jacques des Guérets, fait à peu près le même geste que Marthe sur l'ivoire d'Amalfi ou le rétable de Sienne ; trois femmes se tiennent derrière elle ; rien ne distingue Marthe.

Ainsi, nous croyons reconnaître une adaptation du modèle latin, naïvement juxtaposé à la rédaction byzantine : preuve concluante de l'influence latine au XIII[e] siècle. Mais, peut-être, ici, trouverons-nous quelque raison plausible pour poser encore une fois la question : Orient ou Italie ? Nous nous demanderons si la miniature du Berol. qu. 66 ne provient pas par une autre voie d'un commun prototype hellénistique, qui se serait conservé dans le voisinage de la Palestine. Le même artiste a représenté le Crucifiement d'après un modèle archaïque, étranger à l'iconographie contemporaine de l'Occident comme de l'Orient. Pour la Résurrection de Lazare, n'aurait-il point puisé à la même source?

Ce prototype oriental nous échappe et pourtant il a laissé des traces de son passage. Écoutons d'abord Choricius, décrivant les mosaïques de Gaza [1] : « Un de ses amis intimes venait de mourir. Lui, ayant pitié des femmes en deuil, le rappelle à la vie. Les femmes n'en ressentent point le plaisir avec calme, car toujours, en face du merveilleux, elles ont l'exclamation facile. L'une fait signe à sa voisine ; l'autre vole, emportée par la joie. » On voyait les femmes deux fois, d'abord pleurant, peut-être aux genoux du Christ, puis, après le miracle, triomphantes, debout, gesticulant et courant : composition vraiment hellénistique, bien différente de ce que Mésaritès observait aux Saints-Apôtres, très proche en revanche de l'ivoire carolingien.

Dans le Copte 13, fol. 254 v (fig. 227), au XII[e] siècle, un arbre ombrage le sarcophage, motif singulier, qui trahit, malgré de

1. *Choricii Gaz. orat.*, éd. Boissonade, p. 96.

nombreuses dissemblances, une affinité particulière entre cette miniature et notre ivoire. On sait que le manuscrit copte reproduit souvent les thèmes primitifs. Le sarcophage, enfoui, se trouve posé de biais, comme à Ravenne ou sur le diptyque de Boèce[1]. Les deux sœurs se prosternent derrière Jésus à la manière de l'hémoroïsse : trait rare, qui appartient aussi au Laur. VI 23 (fig. 226) et provient d'un modèle hellénistique, puisque, sur le sarcophage du Latran, Marie s'agenouille pareillement derrière Jésus. Or, ici, des femmes voilées suivent, en s'inclinant avec des gestes de supplication et de douleur. Ce cortège féminin caractérise aussi le Berol. qu. 66 et



FIG. 231. — Fresque de Sainte-Sophie, à Trébizonde.

reparaît, au xv[e] siècle, près du tombeau, à Sainte-Sophie de Trébizonde [2] (fig. 231). Il nous permet de rattacher tous ces monuments aux mosaïques de Gaza, car Choricius paraît y faire allusion et le voyait, en tout cas, dans la même église, derrière la veuve de Naïn. Comme ce motif reste étranger à l'ivoire de Liège, il nous révèle une tradition distincte, parallèle, indépendante de l'Occident.

La Théosképastos de Trébizonde (fig. 232) ressemble à Saint-Nicolas de Castoria. On y retrouve le même sarcophage, et, semble-t-il, à peu près la même disposition de la pierre et des deux sœurs implorant Jésus[3]. Cette composition dépend pour-

1. Muñoz, *Le pitture del dittico di Boezio nel Museo Cristiano di Brescia*, p. 9, pl. I, extrait du *Nuovo Bull. di archeol. crist.*, t. XIII; Garrucci 156.4.
2. H. Ét. B 220.
3. Marie est indistincte.

tant d'un modèle un peu différent et plus ancien, car Lazare, le corps droit dans ses bandelettes, incline vers Jésus un beau visage imberbe, plein et ferme comme un antique. Les Juifs l'entourent : à droite, un vieillard, détourne la tête, en protégeant



Fig. 232. — Fresque de la Théosképastos, à Trébizonde.

sa bouche. Au devant de ce personnage, une femme s'élance, les bras ouverts, comme pour embrasser la momie. Il serait sans doute téméraire de contester ici une certaine influence latine : le vieillard ressemble à celui de Giotto ; la femme, aux deux sœurs, debout, à droite du sarcophage, sur l'Arbre de la Croix, à Florence. Mais, sachant que Giotto doit le motif à l'Orient, nous voudrions reconnaître, dans l'autre figure, celle que Choricius, à Gaza, voyait voler, emportée par la joie.

Nous comprendrons alors que l'Orient ait pu conserver fidèlement de très vieilles images, et, lorsque nous relevons, dans le Berol. qu. 66, un autre trait étranger à l'ivoire de Liège, — le sarcophage engagé dans la porte du tombeau, — nous y reconnaîtrons, non point une combinaison arbitraire, mais une variante du type primitif, que nous observons, sous un aspect plus naturel, à Ravenne, et, plus tard, sur la porte de Pise : le sarcophage à l'intérieur du tombeau. Notre variante remonte à une époque ancienne, car elle nous montre le point commun, d'où partirent Latins et Byzantins, les uns supprimant le tombeau, les autres, le sarcophage. Elle apparaît, au VIIe et au VIIIe siècle, sur le diptyque de Boèce et dans l'oratoire de Jean VII [1], et s'est conservée, soit en Occident, vers la fin du

1. Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, pl. LXVII. 4.

xe, dans les fresques de Reichenau et l'évangéliaire d'Otton III [1], soit en Orient, au xiie ou au xiiie, dans la composition très simple de deux tétraévangiles byzantins (fig. 233-234), Harley 1810, fol. 239, Kiev, fol. 292 v, tous monuments, où l'on voit, près d'un tombeau monumental, le sarcophage clairement dessiné ou représenté par une dalle. Il serait donc naturel de le retrouver dans le Berol. qu. 66 et même dans la mosaïque de l'Opera del Duomo.

On reconnaîtra donc, dans ce manuscrit, une rédaction très ancienne, qui représentait les deux actes de Jésus, les deux scènes autour du sarcophage : l'une exactement reproduite par notre miniature, l'autre déformée au contact du type consacré par l'iconographie byzantine. Nous voyons, par cet exemple, que les artistes du xiiie et du xive siècles recherchaient les vieux



Fig. 233. — Harley 1810. — 234. Tétraévangile de Kiev.

manuscrits et les imitaient. Lorsque nous rencontrons, à Verria, Marthe debout, comme sur le rétable de Sienne, ou bien ailleurs, en Macédoine et chez les Slaves, Lazare dans le sarcophage, nous songeons tout d'abord à l'influence latine [2]. Mais,

1. Cim. 58. Comparez avec le Codex Egberti, où l'édicule manque. Cf. Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, p. 133, note 1.

2. On peut mentionner aussi quelques miniatures allemandes (codex de Gotha, fol. 53 v ; Haseloff, *op. l.*, p. 132 ; Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. CXVIII. 399), ou françaises (Paris. fr. 9561 : Pokrovskij, p. 257), les peintures de Zillis (Rahn, *Mitt. Antiq. Ges.*, t. XVII, 1892), un chapiteau de Saint-Trophime, à Arles (Rohault de Fleury, *Évang.*, p. 118), et, plus tard, une fresque de Giovanni da Milano, à Santa Croce, (Toesca, *Pittura nella Lombardia*, p. 224, fig. 168). De même, la Bible des Pauvres (Pokrovskij, p. 257). A la Palatine, le sarcophage paraît interpolé plus tard.

nous souvenant que le vieux motif de Ravenne et, sans doute, de Gaza, revit dans le Copte 13, nous ne pourrons nous défendre de quelques hésitations.

Ne soyons pas surpris de rencontrer au VIe siècle, soit aux Saints-Apôtres, soit à Gaza, soit dans le Rossanensis, les divers épisodes et les nombreuses figures mentionnés par le quatrième évangile. Chrysostome ne dédaigne aucune de ces circonstances. Toutes entraient dans le dessein de Jésus, car elles faisaient des assistants autant de témoins : « Ils sont sur les lieux, ils ôtent la pierre, ils dénouent, sur l'ordre du Seigneur, les liens du cadavre. Les amis, qui ramènent Lazare, le reconnaissent à son linceul ; ses sœurs ne s'éloignent pas ; une d'elles s'écrie : " Il sent déjà mauvais ". Autant de faits qui fermeront la bouche aux plus opiniâtres, leur démontreront la réalité du miracle. Leurs mains rendaient témoignage, en ôtant la pierre et en déliant les bandelettes... ; leur odorat, en percevant l'odeur que le corps exhalait[1]. » L'exégète serre de près le texte : « Jésus appelle Lazare et le cadavre s'avance, chargé de bandelettes, pour qu'on ne vît pas en lui un fantôme. Il ordonna de le délier, de sorte qu'on pût l'approcher, le toucher et constater son identité[2]. » La pensée de Chrysostome n'a cessé de nourrir l'éloquence des sermonnaires. Au XIVe siècle, Grégoire Palamas[3] le paraphrase sans scrupule : « Afin que par leur propre odorat...et par leur propre toucher...ils comprissent et crussent. »

Dans le riche tableau évoqué par le grand orateur, les iconographes, au VIe siècle, ont choisi les traits les plus larges et les plus expressifs : la foule, la mauvaise odeur, les amis qui approchent, touchent, reconnaissent le linceul. Plus tard, au XIe et au XIIe, ils figurent les actes significatifs, mis en lumière par le commentaire : la pierre enlevée, les bandelettes dénouées ; mais, soucieux de simplifier, ils négligent les assistants ou plutôt les réduisent à ces figures agissantes, témoins irrécusables et suffisants. Ils négligent les gestes familiers et pittoresques. Chrysostome se trouve resserré, réduit à la stricte formule théologique. Mais, au XIVe siècle, les Byzantins, éclairés par l'humanisme, comprennent mieux le maître de leur exégèse, et, guidés par sa pensée toujours agissante, élargissent leur champ de vision.

1. *In Joh. Homil.*, 63.4.
2. *Op. l.*, 64. 3.
3. Homélie sur les Rameaux, Migne, t. 151, col. 181 B.

CHAPITRE VI

Les Rameaux

Le thème des Rameaux, à Mistra, parmi les fresques de la Péribleptos et de la Pantanassa, présente un trait remarquable : ces enfants élégants et vifs qui prennent leurs ébats en toute liberté. Si nous cherchons, dans le passé, une autre composition ample et pittoresque, nous la trouverons non point pendant le moyen âge byzantin, mais au VIe siècle, dans le codex Rossanensis. Ne va-t-on pas conclure, à ce propos, que l'art du XIVe et du XVe siècle a retrouvé une nouvelle jeunesse en puisant aux sources les plus lointaines ? Et voici qu'un fait inattendu donne à cette question un intérêt plus pressant. Le Paris. 74, où nous pouvons souvent reconnaître la reproduction étriquée d'un manuscrit hellénistique du Ve ou du VIe siècle, comprend un petit tableau de genre encore plus franchement étranger à l iconographie traditionnelle. On y voit, en effet, derrière les apôtres, les rives d'un lac où deux enfants se délassent, un jardin suspendu d'où s'échappe une cascade, et cet aimable paysage reparaît à la Pantanassa, sous un autre aspect : une fontaine coule du haut d'un édifice dans une vasque. Le Paris. 74, ou quelque autre réplique, telle que le tétraévangile bulgare de la Collection Curzon, n° 153, répétant un vieux modèle, l'aurait ainsi transmis aux peintres du XVe siècle. Nous essaierons donc de retrouver cette composition pittoresque aux origines de l'art byzantin.

Le type oriental. — Sur les sarcophages, les vieux marbriers ont sculpté, d'ordinaire, au devant de Jésus, deux adolescents en tunique courte, l'un étendant son manteau, l'autre grimpant à l'arbre [1], presque toujours seuls, sans l'adulte qui

1. Voy. Pokrovskij, p. 258 ; Strzygowski, *Etschmiadzin-Evangeliar*, p. 38; Anton de Wall, *Der Sarkophag des Junius Bassus in den Grotten von St Peter*, Rome, 1900, pl. X, p. 42 sq.

parfois accueille le cortège. Lorsque, par exception, ils développent la composition, par exemple, sur un sarcophage du Latran [1], ils annoncent le codex de Rabula [2] et surtout le Rossanensis, sans toutefois que les deux traditions puissent se confondre, car un trait essentiel les distingue : la posture de Jésus, qui monte à califourchon en Occident, assis en Orient. Nous retiendrons pourtant ce fait remarquable. Le Rossanensis, qui, d'ordinaire s'oppose, par son réalisme pénétrant, aux sarcophages et aux mosaïques de Ravenne, cette fois, reste attaché, en quelque mesure, à la tradition hellénistique.

Il appartient pourtant bien à l'Orient, car la composition se développe le long d'une frise sans perspective [3]. Au-devant de Jésus, les adultes se pressent en rangs serrés, si bien que leurs rameaux, massés dans le fond, font l'effet d'un bois de palmiers. Les enfants vont à part. Deux grands garçons, plus agiles, avancent à grands pas, s'inclinent et jettent leurs vêtements. D'autres, plus petits, tendent des branches : ils suivent en courant ou se penchent aux fenêtres et sur les terrasses de la ville. Plus loin, derrière Jésus, sur un arbre, au tronc tordu, l'un coupe, un autre grimpe. L'âne marche la tête haute, d'un pas relevé. Deux apôtres escortent le Sauveur.

Au XIe siècle, le Laur. VI 23, fol. 42 (fig. 236-237) [4], reproduit les traits essentiels du Rossanensis : l'âne levant la tête et les deux disciples suivant, l'arbre au branchage arrondi et les palmes rangées dans le fond, enfin, les deux enfants étendant leurs vêtements ; à droite, on a simplifié, en remplaçant Jérusalem par une tour insignifiante, en réduisant le groupe des enfants qui offrent les palmes, en raidissant leurs attitudes ; mais on a respecté la disposition du modèle, l'esprit de la composition.

Les peintres de Cappadoce [5] exécutent des répliques analogues. A Hemsbey-Klissé, par exemple, vers le Xe siècle, ils ont aussi réduit chacun des groupes à deux personnages, mais en conservant le même ordre, puisqu'ils font ressortir les longues chlamydes sombres des adultes entre les courtes tuniques blanches des enfants. Ils accusent toujours vivement le trait

1. Rohault de Fleury, *Évang.*, pl. LXX, 3 ; Garrucci 314.5 ; Ficker 125.
2. Garrucci 137.2 ; Venturi H. Ét. C 1401.
3. Haseloff, *Codex purpureus*, pl. II ; Muñoz, *Il codice purpureo*, p. 2, pl. I.
4. H. Ét. C 392. Deux miniatures sur la même page, avant Mat. 21.6 et 21.10.
5. Phot. Jerphanion.

qui donne au Rossanensis sa physionomie particulière : ils attribuent aux enfants le principal rôle. Dans la nef de Toqale, comme sur les anciens sarcophages, ils les représentent seuls. Ou bien, à Hemsbey-Klissé et même, plus tard, dans les fresques de Qaranleq, Elmale, Tchareqle, et le tétraévangile arménien de 1057 [1], au moment où l'iconographie proprement byzantine représente des Juifs barbus, ils ne peignent que des figures imberbes : les plus âgées, représentant les adultes, ont à peine dépassé l'adolescence. Partout, un gamin, perché sur une branche, coupe un rameau, tandis qu'un camarade, le plus souvent, grimpe sur le tronc. A Tchaouch-In, sous Nicéphore Phocas, un autre retire sa tunique et se montre nu, comme s'il allait plonger dans le Jourdain. Au-devant de Jérusalem, une mère porte son nourrisson sur ses épaules : traits nouveaux que nous retrouverons dans nos compositions pittoresques.

Les autres motifs rappellent aussi le Rossanensis : par exemple, les deux apôtres, dont un imberbe, nommé Philippe ou Thomas. Mais, du xe au xie siècle, certains détails se modifient conformément au type byzantin. L'âne, qui d'abord levait la tête, déjà, à Tchaouch-In, la baisse jusqu'à terre. D'autre part, le gamin coupera le rameau, non plus au milieu de ce branchage arrondi qui l'enveloppait ainsi qu'une poche, mais au cœur d'un palmier. A Etchmiadzin, dans le célèbre tétraévangile de 989 [2], un palmier, figuré seul, en marge, représente toute la scène. Nous retrouvons cet arbre, au milieu des autres motifs, dans celui de 1057, ainsi que dans les fresques à peu près contemporaines de Qaranleq, Elmale et Tchareqle.

La Cappadoce a retenu un autre trait du Rossanensis, encore plus significatif : dans la fresque archaïque d'El-Nazar (fig. 238), quelques spectateurs se montrent aux fenêtres de Jérusalem. Plus tard, on les revoit, entre les créneaux, en Anatolie ou dans certains monuments qui en peuvent dépendre. Nous citerons, au xe siècle, le diptyque de South-Kensington [3], vers 1200, l'évangile syriaque de Mélitène [4], en 1250, le tétraévangile copte de l'Institut catholique, fol. 19, au xiiie siècle, l'Ambros.

1. Etchmiadzin 362 G : phot. Macler.
2. Etchmiadzin 229, fol. 96 : phot. Macler.
3. Schlumberger, *Épopée*, I, p. 617; Venturi, t. II, p. 616, fig. 44 9.
4. Paris. syr. 355 : Omont, *Mon. Piot*, t. XIX, 1911, pl. XVII.

D 67 sup., œuvre des moines basiliens, enfin, en 1427, la chapelle de Sainte-Sophie, à Trébizonde (fig. 235) [1], et, plus tard, une miniature arménienne, peinte dans la région de Van [2]. On

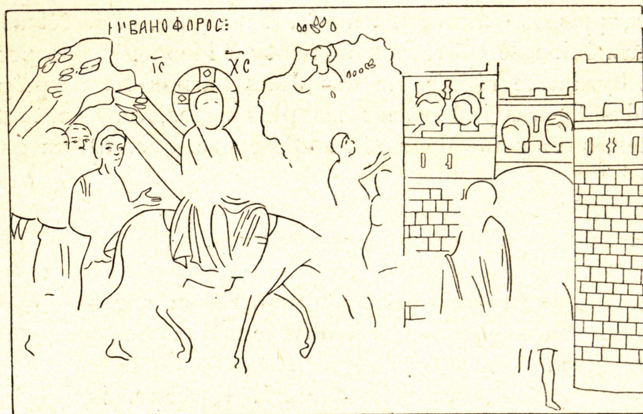


Fig. 235. — Fresque de Sainte-Sophie, à Trébizonde.

comprendra ainsi qu'une tradition ininterrompue, particulière à la région, ait pu transmettre, d'âge en âge, le modèle de ces têtes imberbes, alignées deux par deux, si différentes des gracieuses figures qu'une fantaisie toute hellénistique a librement disposées à Mistra.

L'Occident s'inspire de la même tradition.

En Italie et même en France, nous retrouverons les répliques du Rossanensis. Au viii[e] siècle, le mosaïste du pape Jean VII simplifiait la composition, ne conservait que les adultes et les deux garçons étendant leur manteau [3] ; mais, plus tard, le peintre de San Bastianello in Pallara (fig. 239) [4] ajoutait à ce groupe Jérusalem avec les spectateurs aux fenêtres, une Jérusalem étroite et haute comme une tour, stylisée suivant le type cappadocien d'El-Nazar. Enfin, au xii[e] siècle, sur la porte de Pise [5], les têtes s'alignent entre les créneaux, ainsi qu'à Sainte-Sophie de Trébizonde et dans le diptyque de South-Kensington.

1. H. Ét. B 220.
2. Paris. syr. 344, fol. 3 v.
3. Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, pl. LXVI-LXVII.
4. Vatican. lat. 9071, fol. 237.
5. Phot. Brogi 3457 ; Reymond, *La sculpture florentine*, p. 29.

236



237



Fig. 236-237. — Tétraévangile de la Laurentienne (Laur. VI 23).
(H. Ét. C. 392).



Fig. 238. — Fresque d'El-Nazar (Cappadoce).
(Phot. Jerphanion).



Fig. 239. — Fresque de San Bastianello in Pallara.
(Coll. H. Ét.).

Vers le même temps, dans un évangéliaire de Perpignan [1], un miniaturiste français les empilait sur six rangs, au-dessus des remparts, comme s'il combinait les deux procédés. Étrange déformation du Rossanensis, qui a légué aussi à ce manuscrit un autre motif non moins artificiel : les palmes rangées dans le fond, derrière la masse humaine.

Les écoles du Nord, en Allemagne et en Angleterre, du IXe au XIe siècle, dessinent des groupes animés d'imberbes en tunique courte, plutôt des enfants que des adultes, les uns, sous les pieds de l'âne, les autres, derrière les murs ou parmi les édifices de Jérusalem [2]. Ainsi qu'en Anatolie, une tradition continue a transmis jusqu'au XIIIe siècle, en Angleterre, en Autriche [3] ou en Italie [4], jusqu'au XIVe, en France [5], ces figures pittoresques qui acclament le Sauveur du haut de la cité sainte.

En Italie encore, on reconnaît sans peine, dans quelques monuments du XIIe ou du XIIIe siècle, le type de Rossano interprété dans le même esprit qu'en Cappadoce. A Saint-Marc, les enfants et les garçons aux jambes nues, puis, les jeunes gens, revêtus de longues tuniques, se succèdent dans un cortège bien ordonné. Dans la bible de Farfa [6], à Sant'Angelo [7], on a simplifié, animé ou resserré cette large composition. A Sant'Urbano [8], sur l'Arbre de la Croix, à Florence, ou dans l'Exultet de Pise [9], on ne conserve que la tête du cortège : les enfants et les jeunes gens ou même les enfants seuls.

1. XIIe siècle : Boinet, *Congrès archéol. de France*, LXXIII, 1906.

2. Codex d'Otfried de Wissembourg, Vienne, Bibl. imp., n° 2687, troisième quart du IXe siècle : Westwood, *Palæographia sacra pictoria*, theotisc manuscripts, 1-2 (pl. 38) ; phot. Boinet. — Livre des évangiles de saint Bernward, début du XIe siècle : Beissel, *Des hl. Bernward Evangelienbuch*, pl. XXIII ; Schönermark, *Der Kruzifixus*, p. 47, fig. 52. — Lucques, Bibl. governativa, n° 1275, fol. 3 v : phot. Haseloff. — Warner-Wilson, *The benedictional of saint Æthelwold*, fol. 45 v. — Lond. Cotton., Tiberius C 6, fin du Xe ou commencement du XIe siècle : Westwood, *op. l.*, anglo-saxon psalter, n° II (pl. 42). — Diptyque de Berlin, XIe siècle : W. Vöge, *Elfenbeinbildwerke*, pl. 14, n° 41.

3. Holkham Hall 37 : Dorez, *Manuscrits à peintures de la bibliothèque de Lord Leicester*, pl. XVII. — Peinture de Gurk : voy. p. 262, note 2.

4. Libreria Piccolomini, Exposition de Duccio, 1912 : phot. Lombardi 2980.

5. Musée de Cluny, n° 1076. — *Id.*, diptyque, n° 1082 : phot. Giraudon 303. — Louvre, diptyque : *op. l.* 23971. — Louvre, reliure, n° 100 : *op. l.* D 2050. — Musée de Berlin, diptyque : W. Wöge, *Elfenbeinbildwerke*, pl. 28, n° 108.

6. Vatican. lat. 5729, fol. 369 : phot. Preuss. hist. Institut 5493.

7. Kraus, *Jahrbuch d. k. preuss. Kunstsammlungen*, t. XIV, 1893, pl. II ; Muñoz, *Il codice purpureo*, p. 13, fig. 2.

8. Phot. Moscioni 6648.

9. Bertaux, H. Ét. C 1568 ; phot. Alinari 9877. Voyez aussi le Vatic. lat. 39 (D'Agincourt, *Peint.*, pl. CIII.3, et l'Ambros. L 58 sup., fol. 38 v.

Plus tôt encore, vers la fin du xe siècle, en Allemagne, nous voyons aussi les enfants précéder soit les adultes [1], soit, parfois, de jeunes hommes imberbes, comme en Cappadoce [2]. D'ordinaire, seuls, formant un groupe compacte, ils étendent leur robe ou présentent leurs rameaux. Dans les manuscrits de Gotha [3] et de Bruxelles [4], les palmes s'alignent alors dans le fond, pareilles à celles du Rossanensis. L'évangéliaire d'Otton III [5] et, plus tard, le livre de péricopes de Sainte-Erentrud [6] ont retenu de ce manuscrit les deux garçons, en tunique courte, étendant leur manteau, d'un geste identique. D'autres réduiront le cortège, ainsi qu'au IVe siècle, à un seul enfant jetant l'étoffe [7]. En fait, Jésus reçu par les enfants, voilà le trait qui domine l'iconographie latine, au xe et au XIe siècle, sauf en quelques exemples, dont nous montrerons plus tard la signification [8]. Sans doute, les sculpteurs des anciens sarcophages lui ont légué un autre motif singulier : Jésus à califourchon ; mais, visiblement, elle doit celui-ci plutôt aux modèles orientaux.

Le type byzantin. — Byzance se sépare de la Cappadoce et de l'Occident en mettant au premier plan les Juifs barbus et voilés. Elle réduit le rôle et le nombre des enfants. Observons-les dans une des compositions les plus étendues du XIe siècle, à Daphni [9], en la comparant à celle du Rossanensis. Un seul accomplit chacun des actes que le miniaturiste anatolien attribuait à un couple ou à un groupe : l'un coupe

1. Sacramentaire de Göttingen, theol. 231, fol. 54 : phot. Haseloff. — Autel d'Aix-la-Chapelle : Bock, *Das Heiligthum zu Aachen*, p. 28, fig. 10, etc. — Autel portatif de Melk : Rohault de Fleury, *La Messe*, t. V, pl. CCCXLVIII.

2. Évangéliaire d'Henri II (Munich, cod. lat. 4452, cim 57) : Hieber, *Die Miniaturen des frühen Mittelalters*, pl. près de la p. 128.

3. Fol. 100 v. : phot. Pfeiffer.

4. Phot. Haseloff. Les palmes manquent dans celui de l'Escurial : *op. l.*

5. Cim. 58 : Leidinger, *Miniaturen*, I. 46.

6. Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. LIII. 172. Comparez avec les pl. LXXI. 232, LXXXI. 271.

7. Saint-Pierre de Salzbourg, cod. VI. 55 (Meister Bertolt) : Swarzenski, *Regensburger Buchmalerei*, pl. XXX, n° 83. — Évangiles, au même couvent (Cod. A. X. 6) : Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. XV. 47. Ces deux compositions, presque identiques, ressemblent à l'Exultet de Pise.

8. Voyez, sur ce point, Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, p. 136. Aux exemples cités, on peut joindre les évangiles de Traù (phot. communiquée à la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie par Mgr. Bulić) et une miniature française du XIIIe siècle (Catalogue Boerner, *Miniaturen und Manuskripte des XII bis XVI Jahrhunderts*, n° 16).

9. Millet, *Daphni*, p. 163.

le rameau, un autre l'offre au Sauveur, un camarade étend son manteau, un quatrième, — trait nouveau, — suit les adultes, conduit par la main d'un Juif. Tous restent près des parents, groupés avec eux, sans cette belle hardiesse des premiers rôles. D'autre part, l'âne baisse la tête et laisse ainsi, dans le fond, un vide que Pierre, dépassant son compagnon, vient remplir, comme s'il guidait Jésus. Du Rossanensis à Daphni, on aperçoit une transition. On devine aisément le travail de l'iconographe, qui, pour resserrer sa composition, a éliminé et transposé, ou bien, a fort adroitement modifié les gestes, sans changer la disposition, ni les attitudes. Nous retrouverons assez souvent Pierre en avant, dans les monuments du XI[e] et du XII[e] siècle, laissant, après Jésus, tantôt un seul apôtre [1], tantôt deux [2], trois [3], ou même les onze [4]. Mais, justement, à mesure que l'on augmente le nombre des apôtres, on réduit celui des enfants. Parfois, l'un d'eux manque [5]. Le plus souvent, on n'en conserve que deux : celui qui coupe et celui qui étend [6], ou même, ce dernier reste seul [7]. Enfin, on les écarte tous [8], mais, toujours, on placera, devant Jérusalem, au moins un Juif barbu et voilé. En face des fresques cappadociennes et des miniatures latines, le Petropol. 105, fol. 47, par exemple, avec ses trois adultes, sans aucun enfant, fera ressortir l'originalité de l'école byzantine.

Assurément, nous ne prétendrons point tracer des limites rigoureuses et nous reconnaîtrons que Byzance, à partir du

1. Vindob. 154, fol. 264. — Triptyque d'Atskhour, icone de Chémokmédi (fig. 3).

2. Porte de Saint-Paul : D'Agincourt, *Sculpture*, pl. XIV.

3. Psautier de Mélisende, Egerton 1139, fol. 5 v.

4. Palatine : Pavlovskij, *Živopis Palat. Kapelly v Palermo*, p. 110, fig. 29; phot. Incorpora 121. — A Bethléem, les apôtres, derrière Jésus, n'ont pas laissé de trace certaine : Vogüé, *Terre Sainte*, p. 96, pl. V ; Harvey-Lethaby, *Church of the Nativity at Bethleem*, pl. 11 ; phot. Soc. orth. Palest. 836 ; phot. Baumstark. — Fresque de Kalokoriti (Priotissa), en Crète : phot. Gerola.

5. Celui que l'on conduit par la main, dans le Paris. 74, pl. 35, ou celui qui tend le rameau, dans le psautier de Mélisende ou dans un ivoire du British Museum (Graeven, I. 27 ; Dalton, *Catalogue*, p. 59, n° 302 b).

6. Vindob. 154, fol. 264 (Joh. 12. 13). — Harley 1810, fol. 243, avant Joh. 12. 14. — Stéatite de Tolède. — Ambros. D 67 sup. : un troisième grimpe à l'arbre.

7. Porte de Saint-Paul. — Athen. 93, fol. 260. — Laur. VI 23, fol. 84 v, avant Mc 11. 1. — Psautier de Londres, Addit. 19352, fol. 157 v.

8. Paris. 74, pl. 129. — Gélat, fol. 256 (Jean) : Pokrovskij, *Opisanie*, p. 303, n° 230. — Petropol. 105, fol. 47, avant Mat. 21. 6 ; fol. 156, avant Lc 19. 35. — Laur. VI 23, fol. 195, avant Joh. 12. 12, et 195 v, avant Joh. 12, 14. — Voy., plus loin, p. 283.

XIIe siècle, sut faire adopter sa propre tradition en Orient[1], comme en Occident[2]. Toutefois, cette diffusion tardive du type byzantin ne diminuera point, à nos yeux, l'importance du fait primordial que nous avons mis en lumière : pendant le Xe, le XIe et le XIIe siècle, l'iconographie de Byzance s'oppose à la tradition commune de la Cappadoce et des Latins ; elle se montre plus sévère, plus étroite; elle réduit la large composition du VIe ; elle élimine le pittoresque. Comment donc le retrouvera-t-elle, dans nos fresques, au XIVe ?

La rédaction pittoresque. — On songera tout naturellement aux tétraévangiles illustrés, à ces répliques du Xe ou du XIe siècle, qui reproduisent les vieux modèles. Nous savons déjà que le Laur. VI 23, dans une composition pourtant déjà simplifiée, conserve les traits caractéristiques du Rossanensis. Or, une heureuse fortune nous laisse retrouver, dans la famille même du manuscrit de Florence, le souvenir de la rédaction hellénistique qui a dû précéder le prototype anatolien.

Dans le Paris. 115, fol. 93 v (fig. 240), la composition se déroule sur deux plans, suivant le procédé de la Genèse de Vienne. Elle occupe les deux marges : un chemin bordé d'arbres serpente de l'une à l'autre. Au loin, Jésus descend la côte, conduit par un disciple ; des jeunes gens ou des hommes, vêtus de tuniques courtes, l'attendent patiemment, groupés devant les portes de la cité. Quelques figures isolées ont pris les devants : un enfant étend sa robe sous les pieds de l'âne; deux autres, au bas de la pente, debout et tournés vers le fond, un peu gauchement, présentent leurs rameaux ; à l'arrière-plan, sur le bord de la route, une femme lève le bras pour bien montrer le sien ;

1. Miniatures syriennes : Paris. syr. 355, vers 1200 ; miniature du Museo Borgiano (Stegenšek, *Oriens christianus*, t. I, 1901, p. 342), copie d'un original de 1254. — Miniatures arméniennes, provenant de la région de Van : Paris. arm. 18, fol. 16 v, ann. 1456 (phot. Macler) ; Saint-Jacques-des-Arméniens, XIVe-XVe siècle (phot. Baumstark) ; Paris. syr. 344, fol. 3 v ; Saint-Jacques-des-Arméniens, ann. 1415/16 (phot. Baumstark). — Manuscrits de Morgan (phot. Macler) et Gabbay. — Triptyque d'Atskhour, icone de Chémokmédi (fig. 3). — Panneau copte du British Museum : Dalton, *Catalogue*, pl. XXXIV.

2. Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. CIX. 371. — Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, p. 134, pl. XX. 44. — Peinture de Gurk : *Mitt. Central-Commission*, t. XVI, 1871, pl. III ; Kuhn, *Kunstgeschichte*, t. III, p. 202, fig. 212 ; voy. Haseloff, *op. l.*, p. 134. — Holkham Hall 37, Libreria Piccolomini : voy. plus haut, p. 259, notes 3-4. — Triptyque d'Alba Fucense : Bertaux, *Art Italie mérid.*, pl. XIII *bis* ; phot. Gargiolli C 1063. — Paris. lat. 2688 : phot. Preuss. hist. Institut. — Bologne, Museo Civico, n° 23. — Come, Sant'Abbondio : Toesca, *Pittura nella Lombardia*, p. 192, fig. 138.



Fig. 240. — Tétraévangile de la Bibl. Nat. (Paris. gr. 115).
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).



Fig. 241. — Psautier de Londres.
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).

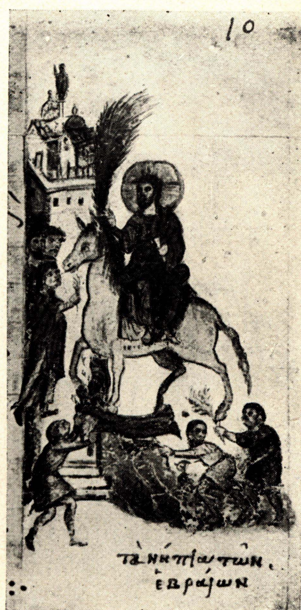


Fig. 242. — Psautier Barberini.
(Coll. H. Ét.).

en avant, une mère porte son nourrisson sur l'épaule. Ainsi, les personnages familiers à l'iconographie cappadocienne se groupent librement selon les lois de la perspective, dans un véritable paysage, celui que le texte de Luc évoque dans notre imagination : « Lorsqu'il approcha de la descente de la montagne des Oliviers, ἐγγίζοντος δὲ αὐτοῦ ἤδη τῇ καταβάσει τοῦ ὄρους τῶν ἐλαιῶν (Luc, 19. 37)[1], celui que nous représente un exégète moderne : « L'enthousiasme atteint à son comble lorsque, après avoir contourné la montagne des Oliviers, on arrive à l'endroit où la voie commence à descendre, en vue de la cité sainte[2]. » Nous retrouvons ainsi la rédaction hellénistique antérieure au Rossanensis, la composition pittoresque, conçue, sans doute, sur les lieux mêmes et que l'auteur de ce manuscrit a transformée en une frise sans perspective.

Maintenant, si nous savons regarder le Paris. 510[3], nous l'y reconnaîtrons aussi. Nous aurons souvent l'occasion de constater que, dans ces miniatures, on a abrégé d'anciennes compositions pittoresques, en les coupant simplement, en éliminant les accessoires et le paysage, mais sans les transposer, sans les adapter à une autre formule. Ici, le cortège a déjà parcouru le chemin qui serpente, il a passé le tournant, il approche des portes, mais il descend encore la pente : l'âne se retient prudemment, les apôtres nombreux pressent le pas, comme pour l'entraîner, sans quitter des yeux le Sauveur. Ils dominent de leur masse robuste les vieillards, les enfants et les femmes, heureusement groupées à l'entrée de la ville. Ces figures offrent un aspect plus franchement byzantin que celles du 115, mais, près d'elles, les hautes architectures de Jérusalem, avec la basilique du Martyrium, rappellent les cités du Rotulus de Josué.

Le psautier de 1066 (fig. 241), qui reproduit si souvent les anciens types hellénistiques, conserve aussi, au fol. 6 (ps. 8. 3), un souvenir de celui-ci. L'âne porte la tête haute : trait archaïque. Au milieu des basiliques et des coupoles de Jérusalem, une statue d'Arès se dresse sur une colonne. Derrière Jésus, dans le fond, on voit encore la pente du mont des Oliviers, avec ces arbres centenaires qui bordent la route, dans le 115. Plus bas,

1. Dans la miniature du Museo Borgiano, la scène est intitulée : « Le Jardin des Oliviers ».
2. Loisy, *L'Évangile selon Marc*, p. 318.
3. Omont, pl. XXXVIII.

un enfant étend son manteau, d'autres accourent avec des rameaux, chacun, par rapport à l'âne, occupant à peu près la même place que dans ce manuscrit. L'antique modèle se trouve ici resserré, pour tenir dans une seule marge : procédé fort ancien, que nous voyons appliqué, dès le VIe siècle, dans le codex de Cambridge. La réplique de la Bibliothèque Barberini, au fol. 10 (fig. 242), néglige la montagne des Oliviers, que l'iconographie traditionnelle ne représentait pas sous cet aspect caractéristique, mais nous la revoyons, avec un arbre géant, dans le psautier de 1397 (fol. 9 v).

Ces remarques vont éclairer notre voie. Elles nous expliquent pourquoi, dans les mosaïques de la Palatine et de Bethléem, l'âne descend la côte, tandis que les enfants, sous ses pieds, au premier plan, prennent leurs ébats, comme le long d'une frise [1]. A Palerme, l'un d'eux retire sa tunique et reste nu, ainsi qu'à Tchaouch-In. Sur un ivoire de Berlin (fig. 249) [2], un autre, assis, regarde son pied pour y trouver l'épine malencontreuse. Sur la porte de Saint-Paul, où la statue d'Arès rappelle le psautier de 1066, sur le triptyque Spitzer (fig. 243) [3], on a figuré, dans la frise, quelques édifices, visiblement en simplifiant, à la légère, un modèle beaucoup plus complexe, analogue à notre Péribleptos. L'auteur du 74 (pl. 35) simplifiait aussi, lorsqu'il figurait le jardin suspendu, la cascade, le lac et les enfants assis sur la rive. Les autres miniatures (pl. 77, 129, 166) suffiraient à nous montrer l'invincible lassitude qui lui fait



Fig. 243. — Triptyque Spitzer.

1. Voyez aussi la porte de l'église de Saint-Georges, au Caire (Strzygowski, *Röm. Quartalschrift*, t. XII, 1898, p. 28, pl. IV) et le tétraévangile arménien de 1415/16 (phot. Baumstark).

2. Kaiser-Friedrich Museum : W. Vöge, *Elfenbeinbildwerke*, n° 10, pl. 5; Dalton, *Byz. art*, fig. 143 ; xe siècle, d'après Vöge.

3. Voy., plus haut, p. 106, note 4, et Molinier, *Ivoires*, p. 110.

omettre ensuite presque jusqu'au dernier des accessoires pittoresques. Toutefois, deux d'entr'elles, dans le texte de Luc et celui de Jean, figurent clairement encore la montagne des Oliviers.

Cette riche composition pittoresque, que laissent deviner les monuments du xie et du xiie siècle, nous la rencontrons, au xii^{e}

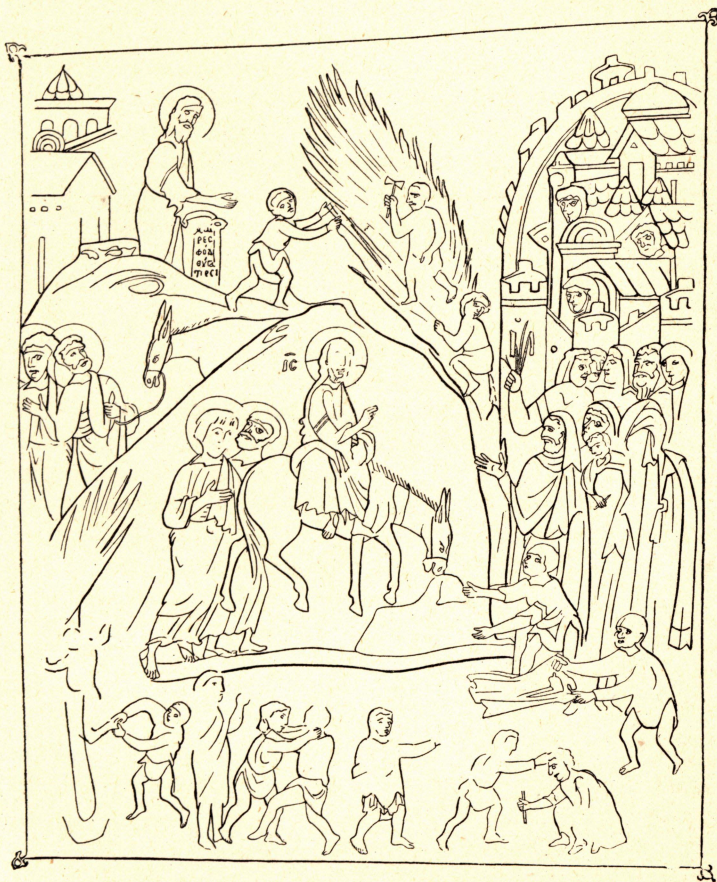


Fig. 244. — Berol. qu. 66.

ou au xiiie, dans le Berol. qu. 66, fol. 65 v, avant Mat. 27. 7 (fig. 244). Ici, les enfants, nombreux dans la frise, ne s'occupent plus de Jésus : ils jouent, luttent ou excitent les partenaires. Charmant tableau de genre, qui annonce celui de la Péribleptos : les enfants assez grands, aux membres pleins et bien modelés,

la savante ordonnance de la frise, l'aspect antique des attitudes, tout concorde. Faut-il croire que les timides essais du XIe et du XIIe siècle ont enfin abouti à cette œuvre achevée ? Le psautier de 1066, le Berol. qu. 66 et la Péribleptos représentent-ils les étapes parcourues par le génie inventif de Byzance ? Mais, dans ce manuscrit, tous les détails rappellent les anciens modèles : au 510 appartiennent les tours et les édifices de Jérusalem ; au Rossanensis, les spectateurs, les deux garçons étendant leur manteau d'un geste identique, les deux apôtres qui suivent, seuls, le Sauveur. Enfin, deux motifs plus rares paraissent rattacher cette miniature à la tradition séculaire des évangiles illustrés. Ils demandent quelques éclaircissements.

D'abord, l'épisode préliminaire : les deux apôtres entraînant l'ânon sur la pente, dans un chemin creux. Les anciens manuscrits groupent, avant les Rameaux, deux scènes, le long d'une frise : d'abord, Jésus envoie deux de ses disciples chercher l'ânon, qu'il doit monter pour accomplir la prophétie ; puis, les disciples exécutent l'ordre [1]. Chacune de ces deux scènes donne lieu à une double interprétation [2]. Prenons la seconde. Dans le Paris. 74, les deux apôtres parlementent avec le propriétaire penché sur sa terrasse, tandis que les deux animaux viennent à eux [3]. Ailleurs, on préfère une scène plus simple, à laquelle les exégètes attachent un sens plus profond : l'ânon, entraîné par les apôtres, offre la figure des Gentils, qui les suivront avec autant de docilité [4]. Dans la bible de Farfa [5], les deux hommes quittent à peine la bourgade et répondent encore aux témoins étonnés (Marc, 11.5-6), ils s'éloignent vers la droite.

1. 1° Matthieu, 21. 1-7 : Paris. 115, fol. 93 ; Laur. VI 23, fol. 42 (H. Ét. C 392), Paris. 74, pl. 34. — 2° Marc, 11. 1-7 : Laur. VI 23, fol. 84 v (H. Ét. C 405). — Luc, 19. 29-35 : Laur. VI 23, fol. 150 v, Petropol. 105, fol. 155. Le copiste du Laur. VI 23 réunit cette scène aux Rameaux, qu'il répète deux fois, inconsidérément, dans le texte de Matthieu. Celui du Petropol. 105 ne représente que Jésus donnant ses instructions aux disciples.

2. Pour la première, les manuscrits se groupent ainsi : 1° Paris. 115 et Paris. 74 ; 2° Laur. VI 23 et Petropol. 105. — Pour la seconde, il en est autrement : 1° Paris. 115 et Laur. VI 23 ; 2° Paris. 74.

3. Comparez avec l'évangéliaire d'Henri II : Hieber, *Die Miniaturen des frühen Mittelalters*, p. 133, fig. 74. On avait peint cette scène sur une stèle, qui marquait la place où Jésus monta sur l'ânon (Clermont-Ganneau, *La pierre de Bethfage*, *Rev. arch.*, déc. 1877, p. 366-388 ; voyez Vasiljevskij, *Povjest Epifanija*, *Palest. Sbornik*, t. IV. 2, p. 218). — Le même sujet se retrouve sur un coffret allemand du XIIe siècle : W. Vöge, *Elfenbeinbildwerke*, pl. 20, n° 64.

4. Chrysostome, *In Mat. Homil.*, 66. 2.

5. Vatican. lat. 5729, fol. 369, sur un autre registre que l'Entrée à Jérusalem.

L'animal prédestiné les suit, sans sa mère. Dans le Paris. 115 (fig. 245), plus loin déjà, il descend la pente boisée du mont des

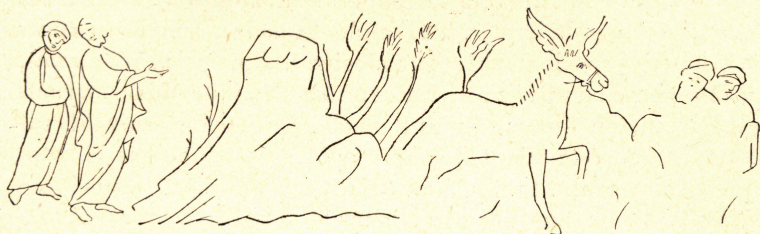


Fig. 245. — Paris. gr. 115.

Oliviers. Le Laur. VI 23, aux fol. 84 v et 150 v (fig. 246-247), nous montre encore, près d'eux, le propriétaire debout sur le seuil de sa porte. Pierre se retourne pour lui expliquer la volonté de Jésus. Ailleurs, au fol. 42 (fig. 236), l'homme et l'édicule manquent, et, pourtant, l'apôtre répète le même geste, désor-





Fig. 246-247. — Laur. VI 23, fol. 84 v, 150 v.

mais inutile. Il le conserve, sans plus de raison, dans le Berol. qu. 66. Mais, ce manuscrit touche de plus près au 115, car l'ânon descend la pente. Seulement, comme on le voit passer, non plus au premier plan, sur une frise, mais dans le lointain, derrière la montagne, suivant la manière hellénistique, les deux

apôtres le conduisent, non plus vers la droite, mais vers la gauche, pour lui faire franchir le tournant de la route [1]. Ils sont déjà loin de Bethfagé, que le miniaturiste ajoute à ses modèles byzantins, dans le haut, vers l'angle du cadre, avec les églises mentionnées par le pèlerin Theodosius [2]. Ainsi, l'on réunissait, en une seule composition, les deux scènes autrefois séparées. Vers le même temps, au XIIIe siècle, les Latins, suivant cet exemple, représentaient les deux apôtres, tantôt dans le fond, avec l'ânon seul [3], tantôt, immédiatement derrière Jésus, conduisant chacun une des deux bêtes [4].

A côté de Bethfagé, Zacharie, déployant sa prophétie, prend part aussi à la scène. Notre miniaturiste l'avait rencontré à la même place, dans la marge de quelque évangile illustré, car Matthieu le cite à l'endroit où Jésus commande aux deux apôtres d'amener l'ânesse et l'ânon [5]. De même, lorsque, avant la Nativité, cet évangéliste rappelle la prédiction célèbre d'Isaïe [6], le Paris. Suppl. 914, fol. 3, nous montre, en marge, le prophète, sur le côté, et l'événement, dans le bas. Procédé fort ancien, dont nous retrouvons, en remontant le cours des siècles, un exemple remarquable dans le Pantocrator. 61 (fig. 331) [7], près du ps. 38.10 : Isaïe, sans doute désigné par quelque catène, annonce l'arrestation de Jésus, qui s'accomplit sous ses yeux [8]. Procédé oriental, qui se rattache, à la fois, à l'Anatolie, par les tétraévangiles de Sinope et de Rossano, et à la Palestine, par les *Sacra Parallela* (Paris. 923) et le Grégoire de Nazianze (Ambros. 49-50).

L'auteur du Berol. qu. 66 a bien puisé aux sources de ces régions. D'autres monuments contemporains nous en donnent l'assurance. Sur le triptyque d'Atskhour et l'icone de Chémokmédi (fig. 3), Zacharie occupe la même place et joue un rôle plus efficace. A son appel, il voit paraître derrière les créneaux,

1. Voyez Loisy, *L'Évangile selon Marc*, p. 319.
2. Theodosius, éd. Pomjalovskij, *Palest. Sbornik*, t. X. 1, p. 8. Voy. Vasiljevskij, *Povjest Epifanija*, *op. l.*, IV. 2, p. 218.
3. Bibliothèque de Lord Leicester, Holkham Hall 37 : voy. p. 259, note 3.
4. Évangiles de Traù : voy., plus haut, p. 260, note 8. On remarquera que Pierre, à l'arrière-plan, précède Jésus, suivant le type byzantin. Jean et Jacques suivent et tirent les bêtes. Comparez avec le Laur. VI 23 (fig. 236).
5. Zacharie, 9. 9, dans Mat. 21. 5 et Joh. 12. 15.
6. Isaïe, 7. 14, dans Mat. 1. 23.
7. Fol. 48 : H. Ét. C 85.— Barberin. 372, fol. 64.
8. On lit, au-dessus : 'Ησαΐας λέγει· οὗτος οὐκ ἀνοίγει τὸ στόμα αὐτοῦ (Isaïe, 53.7.)

près de la rotonde du Saint-Sépulcre, l'allégorie de Jérusalem, couronnée et enveloppée du loros impérial. La « fille de Sion » se lève pour accueillir son « roi qui vient à elle, doux et monté sur un âne », comme elle fait dans quelques ivoires du VIe siècle, où nous reconnaîtrons une ancienne rédaction hellénistique de l'Évangile illustré [1]. Mieux encore, en 1250, dans le tétraévangile copte de l'Institut catholique, fol. 19 (fig. 248), on

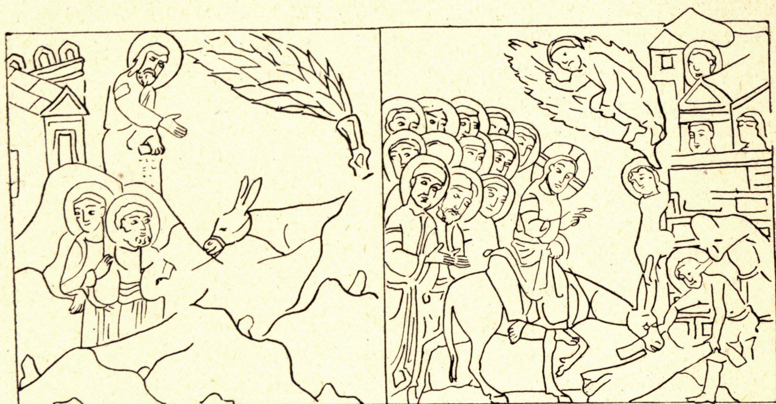


Fig. 248. — Institut catholique, copte-arabe 1.

a partagé, entre deux cadres voisins, une réplique exacte de notre miniature, mais sans la frise des enfants : à gauche, la scène préliminaire, Zacharie montrant l'ânon qu'on emmène ; à droite, la principale, l'Entrée à Jérusalem.

Nous pourrions encore, pour mieux comprendre cette scène préliminaire, comparer le Copte-arabe 1 avec le Laur. VI 23, fol. 150 v (fig. 247), où, par exception, les deux disciples avancent aussi de droite à gauche, contrairement au sens de la frise. Nous nous demanderons alors si, dans ce cas, le miniaturiste byzantin n'aurait point simplifié, en supprimant les montagnes, un original hellénistique, mieux observé par le copte, un original où le groupe descendait la pente, comme dans le Paris. 115, mais avant d'avoir passé le tournant. En tout cas, dans le Berol. qu. 66, tous les détails de la composition nous ramènent au passé. Comme, sur une autre page, on a reproduit un crucifiement franchement archaïque, nous conclurons que les

1. Voyez, plus loin, p. 283.

Rameaux aussi dépendent, en quelque mesure, d'un de ces anciens modèles que le codex de Cambridge nous laisse deviner.

Vers le même temps, les Latins, à leur tour, apprirent à goûter ces motifs pittoresques [1]. Aussi comprendrons-nous que l'école siennoise, à ses débuts, ait aussi imité quelque vieux manuscrit grec analogue au Paris. 115, au psautier de 1066 ou au codex de Cambridge, qu'elle y ait retrouvé un souvenir de la perspective hellénistique [2]. Un primitif, en effet, se plut à représenter le mont des Oliviers avec ses grands arbres tourmentés et le chemin qui suit la pente. Mais, c'est une longue file de vieillards voilés, de femmes et de jeunes gens, qui descend entre deux rochers. Au tournant, quelques enfants, plus pressés, rencontrent le cortège. Ils prennent les attitudes familières aux iconographes byzantins : ils courent et s'inclinent. Une mère tient son fils à bras tendus ; une autre, chargée du plus petit sur ses épaules, entraîne l'aîné par la main. Deux jeunes disciples, sans nimbe, drapés à l'antique, semblent guider le Sauveur. Dans le lointain, Jérusalem, semblable à une vaste tour ronde, couronnée de crénaux, rappelle singulièrement le Paris. 115 et le Laur. VI 23.

Les XIVe, XVe et XVIe siècles. — Les iconographes de Serbie et de Macédoine ont adopté une variante du type byzantin, qui conserve un trait caractéristique du Rossanensis : les deux enfants étendant leur manteau, l'un près de l'autre, d'un geste identique. Le motif appartient à l'Orient, car nous l'observons, au XIIIe siècle, dans l'évangile nestorien du Museo Borgiano. Aussi, le retrouvons-nous dans les monuments byzantins d'Anatolie, de Palestine ou de Sicile : transept de Toqale, sous Nicéphore Phocas [3], Bethléem, Palatine et Monréale [4], tétraévangile de Gélat [5], au XIIe siècle, Théosképastos de Trébizonde, au XIVe (fig. 251) [6]. Cette composition, étant complète, comprend non seulement l'enfant qu'on entraîne par la main [7], mais un autre

1. A Gurk, une mère allaite son enfant ; dans le Paris. lat. 2688, un Juif en porte un sur ses épaules ; dans l'évangéliaire de Brandebourg (Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, p. 136), une autre retire son habit.

2. Sienne, Accademia, nº 8 : phot. Lombardi 2771 ; Venturi, t. V, p. 111, fig. 89 ; Jacobsen, *Sien. Meister*, p. 11, pl. II.

3. Phot. Jerphanion.

4. Gravina, pl. 18 c.

5. Fol. 64 v : Pokrovskij, *Opisanie*, p. 279, nº 55. Voy. *op. l.*, p. 288, 297.

6. H. Ét. B 225.

7. Dans la Théosképastos, l'homme qui le tient porte une tunique courte, comme sur un ivoire du British Museum. Voyez, plus haut, p. 261, note 5.

aussi, que sa mère, la dernière du groupe, porte sur ses épaules (fig. 249-250)[1] : détail familier, observé déjà à Tchaouch-In

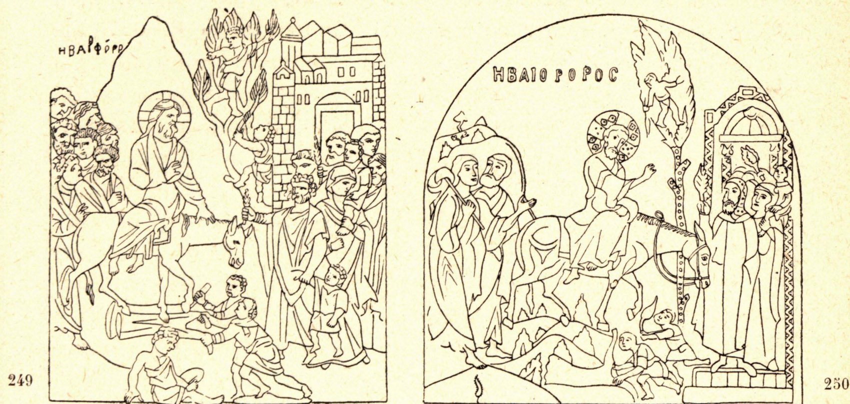


FIG. 249. — Ivoire du Kaiser-Friedrich Museum, n° 10. — 250. Pala d'oro.

et dans le Paris. 115, reproduit ensuite, suivant la même tradition, à Bethléem et à Trébizonde.

Vers la fin du XIIe siècle, le peintre de Studenica (fig. 252) supprime quelques figures, ainsi que l'émailleur de la Pala d'oro (fig. 250) ou le mosaïste de Monréale : un des Juifs entraîne l'enfant, souple et léger, qui résiste. En revanche, quelques traits nouveaux viennent ensuite enrichir la composition. A Arilje, cent ans plus tard, Jésus se retourne vers les deux apôtres qui suivent. En outre, à Verria, en 1315 (fig. 254)[2], les Douze défilent au tournant d'un chemin creux : les six derniers, vers le fond, semblent enfoncés dans une crevasse de la montagne. Aux pieds de l'âne, deux manteaux gisent sur le sol, sans les enfants qui les jettent : on a simplifié, dans cette partie, mais en innovant encore, car, au-devant des Juifs, un enfant, droit et grave dans une ample pénule, présente un rameau. Ce motif se rencontre, cinq siècles plus tôt, dans le Paris. 510 : nouvel exemple de la renaissance des vieux types.

Le peintre de Verria suivait un modèle plus complexe. Nous

1. Voyez aussi l'ivoire de Berlin, n° 10, et la Pala d'oro (Pasini, *Tesoro di San Marco*, pl. XV ; phot. Naya 3482). Sur la Pala d'oro, l'un des enfants tient un rameau, comme à Daphni.
2. H. Ét. C 712.

le devinons, d'après le fragment qui reste, à Gračanica (fig. 253). On y voit les apôtres qui descendent dans le chemin creux et, plus haut, comme dans le Berol. qu. 66, ceux qui amènent l'ânon. Ils viennent de passer sous la porte de la « bourgade

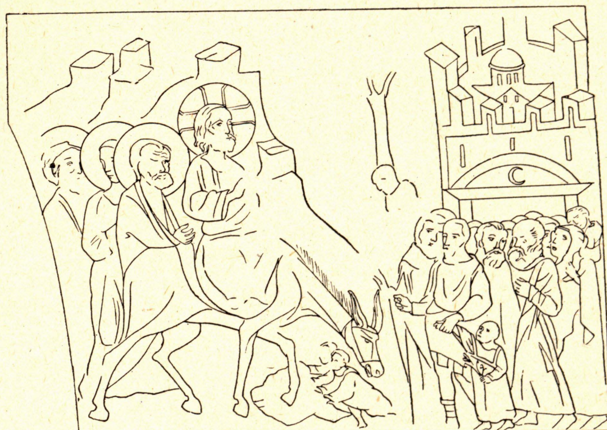


Fig. 251. — Fresque de la Théosképastos, à Trébizonde.

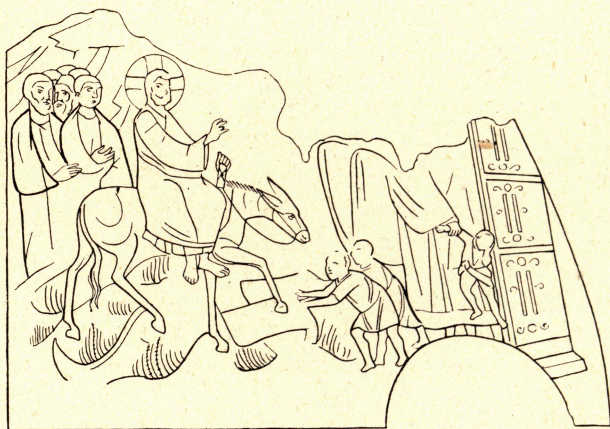
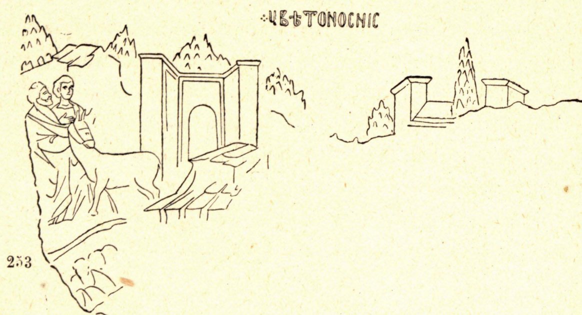


Fig. 252. — Fresque de Studenica, église de Nemanja.

d'en face », entre deux tours. Le sujet principal a disparu. Assurément, on l'avait traité avec la sobriété des anciens modèles byzantins, car, à Studenica (église de Milutin), à Nagoriča, des peintres de la même école n'ont point représenté les jeux des enfants.

D'autres encore, en 1369, à Malyj Grad [1], en 1486, dans l'église de Saint-Nicolas (quartier des Anargyres), à Castoria, ont traité aussi discrètement le type traditionnel de l'école macé-



253



254

Fig. 253. — Fresque de Gračanica. — 254. Fresque de Verria.

donienne, avec le Christ qui se retourne et le gamin qui retire son vêtement ou qu'on entraîne. Pourtant, dès le milieu du XIII[e] siècle, à Gradac, on peut relever les vestiges d'une composition plus libre et plus pittoresque. Sous les pieds de l'âne,

1. Miljukov, *Izvjestija russk. Instituta*, t. IV, p. 72-73, pl. 21 ; phot. de l'Institut russe d'archéologie. Le groupe des adultes rappelle celui de la Théosképastos.

les gamins se multiplient : l'un s'accroupit, l'autre, debout, se retourne vers les Juifs, le buste nu, avec une draperie rouge, qui se déploie, comme une gloire, au-dessus de sa tête. Plus haut, celui-ci étend son vêtement, celui-là montre le Christ et paraît entraîner un compagnon. Parmi les adultes, la dernière figure du groupe, une mère, assez librement drapée dans son manteau brun, se penche pour pousser en avant son petit. A Saint-Clément d'Ochrida, vers la fin du XIIIe siècle, on croit reconnaître, dans une fresque effacée, les mêmes divertissements gracieux.

Ces motifs se combineront tout naturellement avec la composition de Verria et de Gračanica. Dans le psautier de Mu-



FIG. 255. — Fresque de Ravanica.

nich [1], la « bourgade d'en face » prend l'aspect d'un magnifique édifice à portiques. Les apôtres, dans la crevasse de la montagne, semblent sortir d'une grotte. Deux enfants seulement, mais très vivants : l'un présente sa palme en courant, le buste nu, le manteau en écharpe ; un autre vient à sa rencontre, en retirant sa tunique (fig. 259). A Ravanica (fig. 255) [2], dans la conque d'une des absides latérales, la place manquait, à gauche, pour les deux disciples amenant l'ânon ; en revanche, à droite, au devant d'une Jérusalem monumentale, la foule pou-

1. Strzygowski, *Serb. Psalter*, p. 22, pl. VIII. 17.
2. Pokryškin, pl. LXXXI. Notre dessin est fait d'après l'original.

vait se déployer à l'aise : elle comprend les diverses figures que nous avons observées déjà, soit sur le tableau de Sienne, soit dans la fresque de Trébizonde. Les enfants, qui se disputent, se déshabillent ou tendent un rameau, forment comme une pyramide humaine, entre le Sauveur et les Juifs ; d'autres taillent ou se suspendent aux branches, comme dans le Paris. 74 ou le Rossanensis. Enfin, — trait nouveau dans la région et fort significatif, — des spectateurs s'accoudent nonchalamment sur les remparts.

A Volotovo, près de Novgorod[1], l'iconographie russe reproduit le type très simple de Verria et de Gračanica, avec Jésus tourné vers les apôtres, les deux enfants étendant leur manteau et celui qui porte la pénule ; mais elle omet les apôtres dans le chemin creux et la scène préliminaire. Plus tard, elle s'approprie une variante singulière, que nous pouvons observer, au XIe ou au XIIe siècle, par exception, dans le Laur. VI 23 (fig. 266) et le Petropol. 105, fol. 156 : Jésus laisse pendre ses jambes sur le côté gauche de l'animal, c'est-à-dire vers le fond[2]. En fait de détails pittoresques, elle reste très sobre.

A Volotovo, Malyj Grad et Ravanica, on peut observer une autre innovation significative, qui rappelle aussi les anciens types : Jésus monte un vrai cheval au large cou, à la tête petite et haute.

Au Mont-Athos, Saint-Paul (fig. 258)[3] ressemble à Verria par quelques traits essentiels : l'attitude du Christ, l'enfant vêtu de la pénule, celui qui grimpe et celui qui coupe. Comme à Trébizonde, une mère porte son petit sur l'épaule ; comme à Ravanica, le puissant octogone du Saint-Sépulcre domine Jérusalem. Mais les apôtres ne défilent pas au tournant du chemin, ils se massent derrière le Sauveur, au pied d'une montagne escarpée. La différence des types ressortira plus nettement, si nous passons à Lavra. Ici, la composition reste entière. Elle rappelle, mieux qu'en Macédoine, l'ancien type byzantin. En

1. Maculevič, *Mon. de l'art ancien russe*, IV, p. 22, fig. 29, pl. 1. — Comparez avec une icone du XVIe s. (Blagoveščenskij Sobor) : Grabar, t. VI, p. 309.

2. Collections Ostrouchov et Chanenko, XVe siècle : Grabar, t. VI, p. 236, 260. — Collection Lichačev : Lichačev, pl. CXXIV. 220. — Laure de la Trinité : *op. l.*, pl. CXXV. 222. — Galerie Tretjakov, n° 11 : *op. l.*, pl. CV. 184. — Saccos de Photius, n° 3 : phot. Barčevskij 533. — Saccos de Laurent Ier, XVIIe siècle : *op. l.* 790. — Porte de l'Ascension, à Rostov : *op. l.* 149. — Reliure du Nov. Djevičkij Monastyr : *op. l.* 585. — Icone de la Pinacothèque du Vatican : Muñoz, *Art byz. Grottaferrata*, p. 56, fig. 34.

3. H. Ét. C 315.

effet, deux apôtres se détachent du groupe et précèdent Jésus, dans le fond. On compte quatre enfants accomplissant chacun un acte distinct : l'un, vêtu de la pénule, présente sa palme,

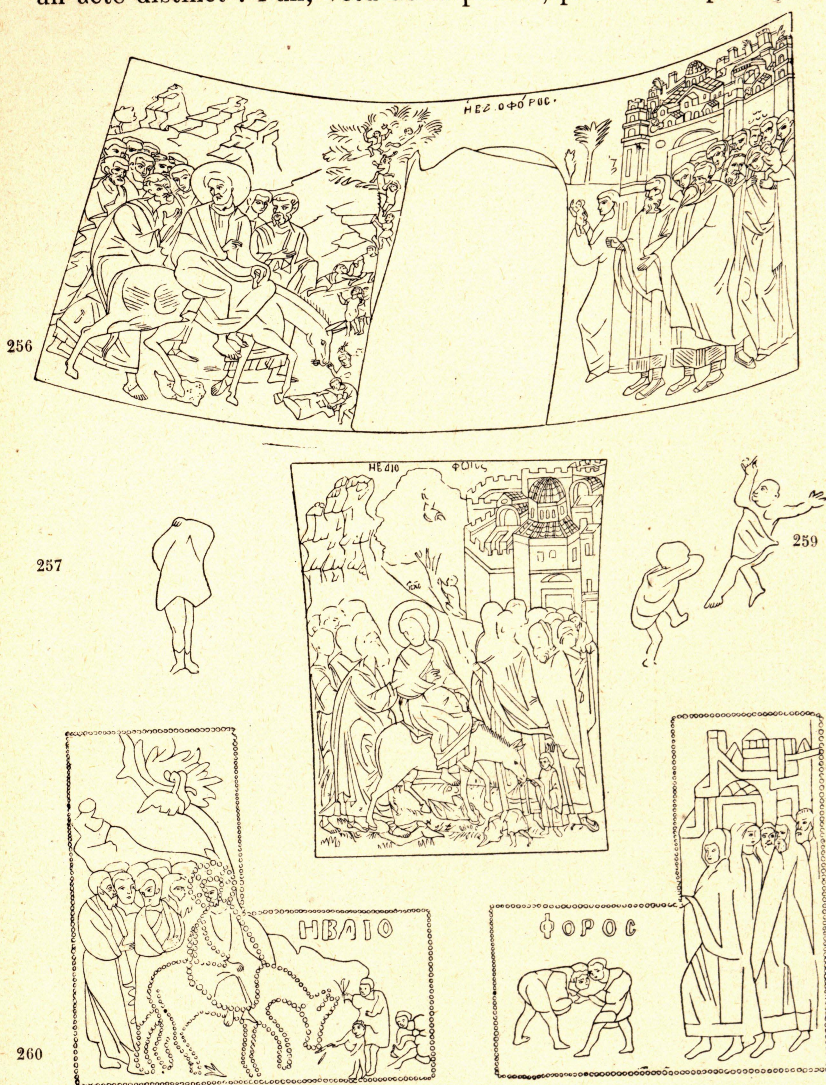


Fig. 256. — Fresque de Dionysiou. — 257. Chapelle de Saint-Georges, près de Chrysapha. 258. Saint-Paul. — 259. Psautier de Munich. — 260. Saccos de Photius.

comme en Macédoine, un compagnon, placé plus bas, libre dans sa tunique courte, fait manger la sienne par l'âne, un autre

se dévêt, un quatrième étend son manteau. Nous pourrons observer tel ou tel de ces traits avant le XVIe siècle : sur le cadre de Vatopédi (fig. 2), Jésus se retournant; dans la fresque de Nakouraléchi [1], la palme mangée ; dans le triptyque d'Antchi [2], les deux motifs ensemble; sur la porte d'Alexandrova, les deux apôtres conduisant. Nous savons déjà que, dans les autres thèmes, certains de ces monuments annoncent nos fresques.

Ainsi, en 1535, les peintres crétois, travaillant au Mont-Athos, imitaient la sobriété des anciens modèles [3]. Quelques années passent et voilà qu'à Dionysiou, en 1547 (fig. 256) [4], ils reproduisent le même type, en y interpolant, d'abord, en avant des Juifs, cette femme qui tient son enfant comme une victoire, puis, entre les créneaux de Jérusalem, les spectateurs accoudés, enfin, au-devant de Jésus, les enfants. Ceux-ci ne forment point une frise comme à Mistra, mais s'étagent en colonne. Depuis le sol jusqu'au faîte de l'arbre, on les voit, tour à tour, étendre leur manteau, faire manger l'âne, offrir le rameau, se poursuivre, grimper et couper. Quelques années encore, et Frangos Catellanos représentera, dans les fresques de Saint-Nicolas, les deux qui luttent, celui qui traîne son compagnon, tombé à terre, ou se déchausse, enfin, dans le fond, à gauche, au milieu des rochers, les deux bêtes tirées de l'étable, sous les yeux du propriétaire : l'ânesse lèche le museau de l'ânon. Vers le même temps, en 1553, dans la Panaghia du quartier Serviotou, à Castoria, la frise des enfants se déploie aussi largement qu'à Mistra, avec les mêmes jeux et d'autres encore : par exemple, un gamin saute par-dessus deux camarades, arc-boutés l'un contre l'autre. Conclurons-nous encore une fois que notre Péribleptos appartient au milieu du XVIe siècle ?

Cette fois, les faits la défendent mieux que tout raisonnement. Regardons seulement le saccos de Photius (fig. 260) [5], brodé, entre 1414 et 1417, par des mains grecques, et nous y retrouverons, cent quarante ans plus tôt, dans le même cadre, la femme tendant son petit, les deux enfants occupés près de l'âne et, de plus, le tireur d'épine et les lutteurs. Ainsi, nous

1. Phot. Ermakov 16817.

2. Bayet, *Art byz.*, p. 285, fig. 94 ; Kondakov, *Pam. Gruzii*, p. 167, fig. 77.

3. Voy. aussi l'iconostase de San Giorgio dei Greci, à Venise, XVIIe siècle : phot. Alinari 20754.

4. H. Ét. C 288.

5. N° 2 : phot. Barčevskij 531. — Voy. Lichačev, pl. CXXIV. 220.

conclurons que l'Athos emprunta tardivement ou, plutôt, que ses premier peintres, à Lavra comme à Saint-Paul, ont réduit un modèle, depuis longtemps pleinement développé.

A Mistra même, une autre comparaison dissipera nos derniers scrupules. La composition de la Péribleptos [1] a précédé ou suivi de près la Pantanassa [2], qui appartient, sans aucun doute, au second quart du xve siècle. Elle nous paraîtra même plus ancienne, plus proche des sources : au Berol. qu. 66, elle doit sa frise antique, l'attitude plus ferme des spectateurs ; à la Théosképastos et au type macédonien, la tenue de la foule, les deux enfants qui jettent leur manteau ensemble, d'un même geste, les apôtres qui se divisent en deux groupes au tournant du chemin creux. Avec Ravanica, elle a en commun le cheval qui porte Jésus, trait inconnu au Mont-Athos [3]. En tout cas, les deux fresques ressemblent de si près, dans tous les détails, aux monuments serbes du xive siècle, Gračanica, psautier de Munich, Ravanica, ou bien au saccos de Photius, qu'on ne pourrait sans paradoxe les en séparer par l'intervalle de plus d'un siècle.

Un détail remarquable nous fera mieux comprendre quelles relations unissent ces monuments. Nous avons rencontré, dans le Berol. qu. 66, l'épisode préliminaire : les apôtres amenant l'ânon. Un tournant du chemin les sépare déjà de Bethphagé. Le peintre de la Péribleptos a supprimé la bourgade et représenté les deux animaux cheminant côte à côte, suivant l'exemple du Laur. VI 23 (fig. 236). Mais il a perfectionné l'arrangement du manuscrit de Berlin : les deux apôtres ont passé le tournant, les deux animaux vont le passer. A Gračanica, nous reconnaîtrons plutôt la rédaction du Paris. 74, mais la scène reste incomplète. Frangos Catellanos, à Saint-Nicolas de Lavra, l'a rétablie dans son intégrité. Enfin, à la Pantanassa, les deux animaux viennent de gauche, comme à la Péribleptos, tandis que le bourg se dresse à droite, en face des apôtres, à la même place, et se développe avec la même magnificence qu'à Gračanica. On a donc confondu deux types, on s'est contredit. La composition de la Péribleptos, plus logique, représente le prototype.

1. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 120.
2. *Op. l.*, pl. 141. 2.
3. Sauf à Vatopédi, qui doit beaucoup à l'école macédonienne : cf. H. Ét. C 252.

Aux deux groupes que nous venons de distinguer, Macédoine, Athos, nos compositions de Mistra s'opposent par des traits originaux. Ces traits n'appartiennent point à l'école locale de Mistra, car le peintre de la Métropole[1] a cherché le pittoresque dans une autre voie, celle que pouvait lui montrer une miniature d'Iviron (fig. 264)[2] et que Giotto suivait, vers le même temps, à l'Arena : un des enfants s'éloigne effrayé. A la Péribleptos, on a dû imiter quelque icone étrangère à la région. D'où l'avait-on reçue ? Du pays où fut illustré le Berol. qu. 66. Or, le tétraévangile copte de l'Institut catholique nous indique l'Orient. En outre, le type de cette précieuse miniature se reconnaît à certains détails, dans deux monuments bien différents l'un de l'autre et par leur âge et par leur origine : le triptyque vénitien de Trieste (fig. 261), au xive siècle, et, surtout, l'icone slave de Saint-Eustathe (fig. 262), aux xvie-xviie. Venise se

261 

 262

Fig. 261. — Triptyque de Trieste. — 262. Icone de Saint-Eustathe.

trouve en relation avec l'école crétoise; l'icone de Saint-Eustathe en dépend. On supposera que cette école, vers la fin du xive siècle ou le début du xve, sut enrichir la composition du Berol. qu. 66 par quelques emprunts à l'iconographie serbe et macédonienne.

1. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 67.3.
2. N° 5 : H. Ét. B 68.

Les images pittoresques que nous avons relevées à Mistra, en Macédoine et au Mont-Athos ne doivent rien à l'Italie. Ce qu'elles ont de commun avec un tableau primitif de Sienne vient de Byzance. Lorsque Duccio, élargissant et transfigurant ce modèle, montrait de petites figures aux fenêtres ou sur les terrasses d'une Jérusalem gothique [1], il apprit peut-être aux peintres de Ravanica et de la Pantanassa à les poser avec plus d'aisance et de naturel, mais il ne leur révéla point le motif. D'ailleurs, les maîtres italiens n'ont guère suivi son exemple [2]. Giotto, à l'Arena, sacrifie le pittoresque : il oppose simplement le groupe paisible des apôtres, suivant le Christ, à la foule, agitée par l'effroi des enfants. Berna, à San Gimignano, se borne à peindre l'embarras d'une mère, qui retient, comme cent ans plus tôt à Gradac, son garçon prêt à fuir. Même dans le détail, on chercherait en vain les enseignements du Trecento. L'âne italien, qui lève la tête à la manière des ânes, n'a rien de commun avec le cheval de Ravanica et de Mistra. Sur ce point, les peintres de XIVe siècle ont imité certains manuscrits byzantins, tels que le psautier de 1066, le psautier Barberini, le Paris. Suppl. 27, fol. 94 (fig. 263), ou le tétraévangile d'Iviron, n° 5 (fig. 264), qui, par exception, conservaient le vieux modèle cappadocien. En effet, oubliant que Matthieu et Jean désignent clairement un ânon, d'après la prophétie de Zacharie, certains iconographes prenaient à la lettre l'expression abrégée des deux autres évangélistes et prêtaient à la monture de Jésus la fière allure d'un poulain (πῶλος), « sur qui jamais homme ne s'est assis », d'un poulain jusqu'alors « indompté et libre du frein », selon la belle expression de Chrysostome [3]. Dans la plupart de ces monuments, Jésus le monte sans bride.

La signification des enfants. — Nos analyses ont peut-être éclairé ce fait important, qui avait tout d'abord frappé notre attention : au VIe siècle, dans le Rossanensis, au XIVe, à

1. Venturi, t. V, p. 575, fig. 468 ; Rothes, *Sienes. Malerei*, p. 72, pl. XXVI ; Weigelt, *Duccio*, p. 97, pl. 23, voy. p. 241. Comparez avec l'autel del S. Corporale, à Orvieto, œuvre d'un orfèvre siennois (1338) : Venturi, t. IV, p. 943, fig. 782.

2. Sauf, pourtant, dans la basilique inférieure d'Assise (Venturi, t. V, p. 688, fig. 557), à Subiaco (phot. Gargiolli C 544, Moscioni 5979). J'ai observé aussi une composition développée, avec beaucoup d'enfants sur l'arbre, à Padoue, dans les fresques du baptistère, que l'on attribue à Giusto dei Menabuoni (Venturi, t. V, p. 921), ou à deux peintres padouans (1380). Voy. J. Burckhardt, *Cicerone*, Paris, 1892, p. 537.

3. *In Mat. Homil.*, 66.2.



Fig. 263. — Évangile de la Bibl. Nat. (Paris. Suppl. 27).
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).



Fig. 264. — Tétraévangile d'Iviron, n° 5.
(H. Ét. B 68).

Mistra et dans les monuments serbes, les enfants jouent le principal rôle. Nous avons constaté que la Cappadoce et l'Occident suivent la tradition du Rossanensis et que quelques manuscrits byzantins conservent le souvenir d'une rédaction plus complexe et plus souple, conforme à la manière hellénistique. Par cette voie, ce motif pittoresque atteignit Mistra, pour renaître et s'épanouir. Il nous reste à en déterminer la signification.

Les évangiles ne mentionnent pas les enfants au moment de l'entrée du Christ à Jérusalem. Celui de Matthieu (21. 8-9), le plus détaillé, partage les rôles entre les hommes du peuple : « Le peuple en foule étendit ses vêtements le long de la route ; d'autres coupaient des branches d'arbres et en jonchaient le chemin ; et toute cette multitude, et ceux qui précédaient et ceux qui suivaient, criaient : « Hosanna au fils de David. » Chrysostome n'ajoute rien à ce tableau [1] ; mais, l'évangéliste lui-même, un peu plus loin, rapporte que Jésus, dans le temple, ayant expulsé les marchands et guéri aveugles et boiteux, s'entendit acclamer, dans les mêmes termes, par les enfants, et que, voyant les Pharisiens indignés, il leur répondit : « N'avez-vous jamais lu cette parole : Tu as mis la louange dans la bouche des enfants et de ceux qui sont à la mamelle [2]. » Dans un autre endroit, en commentant la prophétie de Michée sur Bethléem, Chrysostome fait allusion à cet épisode : « Après tant de miracles, des enfants lui chantaient des hymnes [3]. » L'hommage des enfants se trouve ainsi dégagé des circonstances de lieu et de temps. Il était naturel de le placer au moment de l'entrée triomphale. L'évangile apocryphe de Nicodème n'y a point manqué. Le *cursor* de Pilate raconte, en effet, qu'il a vu Jésus assis sur un âne : les enfants des Hébreux tenaient des rameaux dans leurs mains et criaient ; d'autres étendaient leurs habits disant : « Sauve (nous) [4], toi qui es dans les hauteurs [5]. » Plus tard, le synaxaire du dimanche des Rameaux suit l'apocryphe : « Les enfants des Hébreux (οἱ παῖδες τῶν Ἑβραίων) jetaient leurs manteaux à ses pieds. Les uns

1. *Op. l.*, 66.3.
2. Mat. 21.16. — Ps. 8.3.
3. *In Mat. Homil.*, 7.2.
4. Hosanna vent dire « Daigne (nous) sauver ». Voy. Loisy, *L'Évangile selon Marc*, p. 318.
5. *Evang. Nicodemi*, pars I, ch. I. 3, in Tischendorf, graec., p. 210, lat., p. 318. Voyez Pokrovskij, p. 262 ; Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, p. 136.

coupant des rameaux de palmier, les autres en portant dans leurs mains, ils criaient, en lui faisant cortège : Hosanna [1]... » Les mélodes [2] s'en inspirent aussi. Ils font allusion aux enfants des Hébreux, qui acclament Jésus, en tenant des rameaux dans leurs mains, aux « multitudes d'enfants », sorties avec des rameaux dans les mains et criant : « Hosanna... ». On aura remarqué que, sur un autre point, tous ces textes se séparent du récit canonique et correspondent aux images, où nous voyons presque toujours les rameaux portés et non jetés.

Sans doute, les sculpteurs des sarcophages ont pu représensenter les enfants avant la rédaction des *Acta Pilati* [3]. Mais, plus tard, les inscriptions elles-mêmes nous prouveront que le texte apocryphe et l'office, tout ensemble, ont inspiré les peintres, lorsqu'ils leur attribuent le rôle essentiel : partout, en Cappadoce, ils les nomment οἱ παῖδες τῶν Ἑβραίων, et l'Occident suit l'exemple [4]. Sans doute aussi, à Qaranle̱q, Elmale̱ et Tchare̱qle̱, quelque synaxaire plus étendu leur aura suggéré la parole familière du gamin qui grimpe à l'arbre : « Σηϲηνη κοψε με κλαδη. » Enfin, à Bethléem, le mosaïste nous découvre clairement ses sources, lorsqu'il représente le courrier de Pilate, qui passait au loin, derrière la montagne, et que l'enthousiasme a gagné.

L'iconographie byzantine, du ixe au xiie siècle, s'attache, d'ordinaire, plus strictement au texte canonique. Aussi, réserve-t-elle aux adultes la première place, réduit-elle le rôle et le nombre des enfants. Nous savons que parfois elle les supprime tout à fait et ce n'est point par hasard et négligence. En effet, de telles compositions appartiennent justement aux tétraévangiles, tels que celui de Gélat, le Paris. 74, le Petropol. 105, le Laur. VI 23 [5], dont les miniatures suivent le texte de fort près. Elles laissent les enfants de côté, parce que le texte les passe sous silence. On n'en doutera point, si l'on veut bien examiner le Laur. VI 23. L'auteur du quatrième évangile simplifie beaucoup la mise en scène et le miniaturiste prend le récit à la lettre : « Ayant appris que Jésus arrivait à Jérusalem, ils prirent les rameaux des palmiers et sortirent à sa rencontre, en criant :

1. Triodion, Athènes, p. 361 B ; Venise, p. 338 B.
2. *Op. l.*, Athènes, p. 356 B, 359 B ; Venise, p. 334 A, 336 B. Voyez aussi Pokrovskij, p. 263, et un hymne de Romanos, dans Krumbacher, *Die Akrostichis*, p. 660, vers 36.
3. Pančenko, *Isv. russk. Inst.*, t. XVI, 1912, p. 288.
4. Haseloff, *Thüring. Sächs.-Malerschule*, p. 135. Voy. Du Méril, p. 128.
5. Voy., plus haut, p. 261, note 8.



Fig. 265. — Tétraévangile de la Laurentienne (Laur. VI 23).

(Bibl. d'Art et d'Archéol.).



Fig. 266. — Tétraévangile de la Laurentienne (Laur. VI 23).

(Bibl. d'Art et d'Archéol.)



Fig. 267. — Tétraévangile de la Bibliothèque Nationale (Copte 13).

(Bibl. d'Art et d'Archéol.).

Hosanna... » (Joh. 12. 13). Jésus arrive à pied, avec deux disciples, quelques Juifs tiennent des rameaux (fig. 265). « Et Jésus, ayant trouvé un ânon, s'assit sur lui » (Joh. 12.14). Nouvelle réplique de la même composition ; mais Jésus, suivant l'usage, monte la bête de somme (fig. 266). Plus loin, sur la même frise, on voit les Juifs qui murmurent (Joh. 12. 19). De cette interprétation scrupuleuse, le Copte 13, fol. 58 v (fig. 267), dans le texte de Matthieu, nous offre un exemple encore plus remarquable. Jésus ne trouve devant lui que des adultes, des hommes du peuple court-vêtus, ayant le buste nu, imberbes ou barbus. Suivant le récit, l'un d'eux, sans se détacher du groupe, lève les bras et coupe des branches, tandis que son voisin en jonche le sol. Les manuscrits ottoniens [1] reproduisent une composition toute pareille, sauf le costume et la barbe. Nous n'y voyons pas non plus d'enfant dans un arbre ; et ce trait nous rappelle un vieux type hellénistique, conforme aussi à l'Écriture, puisque l'épisode de Zachée (Luc 19.1-10) précède l'Entrée à Jérusalem (Luc 19.29-44), en reste distinct (fig. 597) [2]. Au ve et au vi^e siècle [3], ce type s'est développé conformément au texte canonique. Toutes les figures, bien qu'imberbes, ont la taille des adultes, et, le plus souvent, portent, comme eux, la tunique longue sans ceinture, parfois même la pénule. Sur la reliure d'Etchmiadzin, le dernier de « ceux qui suivent » détache une palme en passant, tandis que le Messie voir venir à sa rencontre la personnification de Jérusalem, que nous retrouvons plus tard en Géorgie. Sur la chaire de Ravenne, la « fille de Sion » étend une étoffe ; sur le relief de al Mu 'allaka, elle accourt à grands pas, transportée d'allégresse, acclamant le roi sauveur [4]. De pareilles images

1. Codex Egberti : Kraus, pl. XLIII. — Évangéliaire de Brême : phot. Haseloff. — Ivoires messins du British Museum, n° 46, et de South-Kensington : Graeven, I. 35, 59 ; Goldschmidt, n°s 103, 107. — Coffret allemand de Berlin, xiie siècle : W. Vöge, *Elfenbeinbildwerke*, pl. 20, n° 64. Voyez, plus haut, p. 260.

2. Relief du Stoudion : Pančenko, *Izv. russk. Inst.*, t. XVI, 1912, p. 276-280, pl. II ; phot. du Musée imp. ottoman.

3. Amulette du Fayoum : Wulff, *Altchristl. Bildwerke*, n° 825, p. 182, pl. XL. — Bois sculpté de al Mu 'allaka : Strzygowski, *Röm. Quartalschrift*, t. XII, 1898, p. 14, pl. II. — Reliures de Paris et d'Etchmiadzin : Garrucci 458. 2 ; Strzygowski, *Etschmiadzin-Evangeliar*, p. 38, pl. I ; phot. Ermakov 5792. — Chaire de Maximien, à Ravenne : Garrucci 418. 3 ; Graeven, II. 63 (voyez la notice). — Reliure de Milan : Garrucci 454 ; phot. Ferrario. — Colonne de Saint-Marc : Garrucci 496.3 ; Venturi, t. I, p. 260-263, fig. 247, 250 ; Gabelentz, *Plastik in Venedig*, p. 16, 44.

4. Χαῖρε σφόδρα... κήρυσσε (Zach. 9.9). Voy. Sophonias, 3.14.

appartiennent aux cités hellénistiques, peut-être Antioche, certainement Alexandrie. Le relief du Stoudion (fig. 597), plus tard, celui de San Stefano (fig. 596) [1] nous démontrent que Constantinople les a faites siennes. Nous voyons, ainsi, qu'au XIe siècle, en réduisant le rôle des enfants, par respect pour le texte canonique, elle imitait la réserve des anciens iconographes, éclairés par la culture antique et, sans doute, par l'exégèse déliée de Chrysostome.

Mais, au XIIe siècle, les apocryphes alimentaient l'éloquence de ses sermonnaires, tandis que Philostrate inspirait à ses humanistes le goût du pittoresque alexandrin. Vers 1200, au moment où le miniaturiste du Berol. qu. 66 représentait les divertissements des enfants, suivant l'exemple des anciens manuscrits, un prédicateur lettré, Michel Acominatos, faisait ressortir leur importance. Il avait sous les yeux quelque image analogue à la mosaïque de Bethléem, à la peinture de Gurk ou à la miniature d'Iviron, montrant un nourrisson sur les épaules ou dans les bras de sa mère : « Le Christ fait placer devant lui des enfants à la mamelle, pour qu'ils reconnaissent leur Seigneur. » L'orateur leur prête un rôle presque surnaturel : « Ils prophétisent, expliquent le sens obscur de l'écriture, instruisent leurs parents, qui sont sourds et se bouchent les oreilles. Éclairés par Dieu, ils ont pris le psautier de David et lu les cantiques. Ils montrent presque du doigt, ils annoncent le roi de Sion, doux et sauveur [2]. » L'iconographe inspiré par le sermonnaire les montrera actifs et familiers, mais non point seuls : ils se mêleront aux adultes. Un siècle et demi plus tard, à Salonique, Grégoire Palamas ne les en distingue point : « Tout le peuple aussitôt, enfants, hommes faits et vieillards, étendent leurs habits, prennent des rameaux de palmier, symbole de victoire, pour honorer le vainqueur de la mort, viennent à sa rencontre, tombent à ses pieds, l'accompagnent, non seulement au dehors, mais aussi à l'intérieur des murs sacrés, en chantant : « Hosanna [3]. » Les acclamations de la foule, près des portes, celles des enfants, dans le temple, se confondent en un seul cri d'allégresse, au cours de la même marche triomphale. Le long cortège, varié et souple, de la Pantanassa, rend bien cette large vision. Duccio a fait mieux encore.

1. Phot. du Musée imp. ottoman, n° 2214. Voy. Pančenko, *op. l.*, p. 289.
2. Migne, t. 140, col. 325.
3. Migne, t. 151, col. 184 : sermon sur les Rameaux.

LIVRE III

Les thèmes : la Passion et la Résurrection

Les thèmes étudiés dans le présent livre, les plus importants du cycle de la Passion et de la Résurrection, n'ont pas tous le même âge[1]. La plupart, Cène, Lavement, Judas, Reniement, Saintes Femmes, appartiennent déjà à l'iconographie hellénistique des sarcophages et de Ravenne. Plus tard seulement, les Syriens et les Cappadociens ont représenté Jésus crucifié, descendu de la croix et mis au tombeau. Les Byzantins du XIe et du XIIe siècle conçurent l'image du Thrène funéraire ; le XIIIe et le XIVe ont créé la Mise en croix.

Les vieux thèmes ont passé presque tous par trois phases. Nous distinguerons les trois types : hellénistique, oriental et byzantin. On nous permettra, parfois, de les définir sans préambule. Nous entrerons, ainsi, dans le vif du problème des influences et atteindrons la solution par de très simples rapprochements. L'Occident suit le plus souvent la tradition que nous verrons fleurir en Cappadoce, au Xe siècle. Au XIe et au XIIe, Byzance revient en quelque mesure aux motifs hellénistiques. Au XIVe, Grecs et Slaves appliquent encore ses formules, mais ils les rajeunissent, en puisant dans le patrimoine commun à l'Orient et aux Latins. Nos analyses détermineront l'étendue de ces emprunts, la voie qu'ils ont suivie.

Elles montreront aussi comment les thèmes nouveaux, affectionnés par le Trecento, lui viennent de Byzance, comment les apocryphes palestiniens, les mélodes et les sermonnaires byzantins ont dépeint, longtemps avant les Méditations du pseudo-Bonaventure, les souffrances de Jésus et la douleur de Marie, comment ils ont fait pénétrer le pathétique dans l'iconographie de la Passion.

1. Voyez, plus haut, p. 41.

CHAPITRE PREMIER

La Cène

Au VIe siècle, dans l'évangile de Rossano, deux images illustrent le récit de Matthieu. D'abord, Jésus, couché près des apôtres, au bout d'une table semi-circulaire, dénonce le traître, qui met la main dans le plat (Mat. 26. 21) [1] ; puis, debout, il distribue le pain et le vin (Mat. 26. 26-27), comme s'il officiait devant l'autel. Dans la suite, l'iconographie monumentale sépara les deux thèmes ; elle plaça la Communion des Apôtres dans l'hémicycle de l'abside, parmi les sujets relatifs à l'Eucharistie, ne conservant que la Cène dans le cycle de la Passion ou parmi les fêtes. Aussi, seule, la Cène entrera-t-elle dans le cadre de notre étude.

Les types traditionnels. — Deux motifs nous aideront à classer les monuments : la figure de Judas et l'ordre des convives.

Le récit de Matthieu inspira d'abord aux artistes hellénistiques une composition idéale, où Jésus seul agit. A Ravenne (fig. 268) [2], sa main levée accompagne sa parole : il dénonce le traître. Judas, couché en face de lui, à l'autre extrémité, accoudé sur son bras gauche, suivant l'usage, nous tourne le dos et ne se laisse trahir par aucun geste ; mais ses voisins nous le désignent, en lui jetant des regards indignés. A Gaza, Choricius ne voyait aussi que des convives à table et « conjecturait », sans doute d'après quelque indice aussi discret, que le Sauveur annonçait le forfait [3].

1. Ce verset est inscrit au-dessus de l'image. Voy. Muñoz, *Codice purpureo*, p. 4, pl. V.

2. Phot. Ricci 115 ; Dobbert, *Repertorium*, t. XIV, p. 184, fig. 19, compte onze apôtres et en conclut que Judas est parti. On voit pourtant le douzième, à moitié caché, près de Pierre.

3. *Choricii Gazæi orat.*, éd. Boissonade, p. 97. Dobbert, *Repertorium*, t. XIV, p. 198, n'aurait point reconnu, à Gaza, une réplique du Rossanensis, s'il avait compris comme nous la composition de Ravenne.



Fig. 268. — Mosaïque de Saint-Apollinaire-Neuf, à Ravenne.
(Phot. Ricci).



Fig. 269. — Tétraévangile de la Bibliothèque Nationale (Paris. gr. 115).
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).

Nous retrouvons notre composition, d'abord, au VI[e] siècle encore, abrégée pour représenter les Noces de Cana, sur la reliure de Milan [1], puis, au X[e], complète, au fol. 128 du Paris. 115 (fig. 269), et, dans ces deux monuments, plus librement traitée, car les apôtres, au lieu de se partager en deux groupes, l'un tourné vers le Sauveur, l'autre vers le traître, croisent leurs regards [2]. D'autre part, Jésus avance la main vers le plat, comme s'il esquissait le geste que sa parole rappelle.

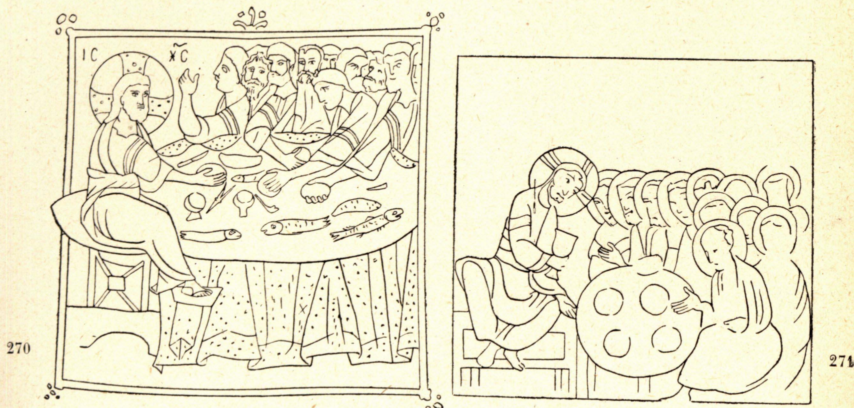


Fig. 270. — Tétraévangile de Djroutchi. — 271. Institut catholique, copte-arabe 1.

On croirait ainsi que l'artiste, ayant perdu le sens du motif, songe au passage qui suit : « Pendant qu'ils mangeaient, Jésus ayant pris le pain... », en un mot, qu'il a voulu représenter, sous l'aspect d'une scène historique, l'institution de l'Eucharistie.

1. Phot. Ferrario ; Dobbert, *op. l.*, p. 183, fig. 18. Dobbert y reconnaît, à tort, la Cène. Mais comment ce sujet se rencontrerait-il parmi les miracles qui ornent ce côté de la reliure ? On remarquera qu'un des convives déguste le vin, détail pittoresque, observé par Choricius, à Gaza, dans le festin des Noces. Enfin, dans le tétraévangile de Parme, fol. 89 v (fig. 608), la Cène byzantine, réduite aussi à quatre convives, sert à représenter ce festin, au-dessus de Jésus bénissant les hydries.

2. Au XI[e] siècle, l'auteur du Paris. 74 l'interprète, pour illustrer un autre passage, dans le récit de Luc. D'après cet évangile, Jésus, d'abord, annonce sa passion (22. 15), puis, institue l'Eucharistie (22. 17-20), enfin, dénonce le traître (22. 21). Le Paris. 74, pl. 133-134, représente les trois moments. Pour le premier, on a utilisé la composition idéale, conçue d'après Matthieu, en suivant un modèle fort ancien, qui comprenait, ainsi que la colonne de Saint-Marc et la fresque de San Bastianello, un serviteur apportant les mets.

Ainsi procédèrent, du IXe au XVe siècle, Orientaux (fig. 283)[1] et Latins[2]. Substituant au sigma hellénistique une table ronde, que la perspective fera d'ordinaire paraître ovale, ils ne nous montreront plus Judas couché à l'extrémité et cesseront de le distinguer des autres. Ils mettront alors, dans la main droite du Sauveur, un pain rond (fig. 270)[3] et même un calice (fig. 271)[4] et disposeront les apôtres en cercle[5], ou bien, les masseront en un groupe compacte, vis-à-vis de Jésus[6].

Ainsi, les iconographes qui s'inspiraient de la tradition hellénistique représentaient, sous un aspect presque identique, les deux épisodes de Matthieu. Mais, ensuite, un art plus réaliste voulut les distinguer clairement. Alors, Judas entre en scène.

En suivant ce même évangéliste, on pouvait le représenter de deux manières : tantôt, assis parmi les apôtres, vers le milieu de la table, il plonge la main dans le plat, qui se trouve ainsi à sa portée ; tantôt, vers la droite, à l'extrémité, ou un peu en avant, à l'opposé du Christ, il lève le bras. Ainsi, on interprétait différemment un même texte. Jésus dit : « Celui qui a plongé avec moi la main dans le plat me trahira » (v. 23). Judas demande : « Est-ce moi, Seigneur ? » Jésus répond : « Tu l'as dit » (v. 25). Le traître pouvait donc se signaler soit par son geste antérieur, — la main dans le plat, — soit par son geste actuel, celui de l'allocution. Comme il parle après les autres apôtres, on le met le dernier. Ces deux types répondent à deux traditions. Le premier, — la main dans le plat, — appartient à Byzance ; l'autre, à l'Orient.

1. Tétraévangile syriaque du British Museum, Lond. Addit. 7169, fol. 11 (XIIe siècle).

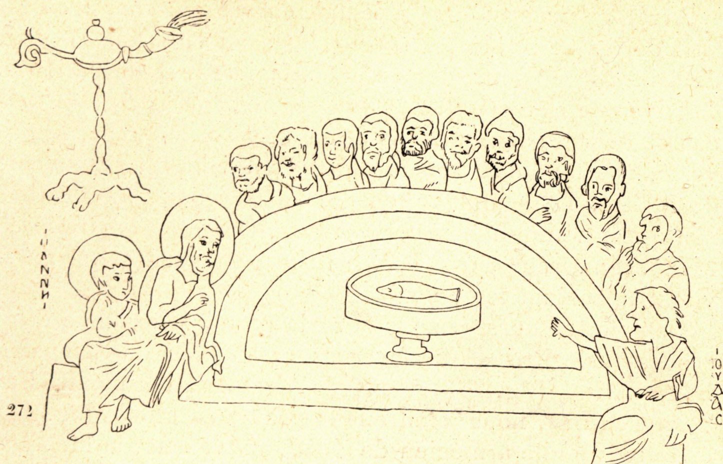
2. Évangéliaire de Saint-Médard : Dobbert, *Repertorium*, t. XVIII, p. 361, fig. 60, aurait dû faire observer que cette Cène abrégée représente les Noces de Cana. On voit, en effet, à gauche, Jésus bénissant les hydries. Cf. Boinet, *La miniature carolingienne*, pl. XXII. — Codex d'Otfried de Wissembourg, Vienne, Bibl. imp., n° 2687, troisième quart du IXe siècle : phot. Boinet ; Dobbert, *op. l.*, p. 367, pense que la miniature fut introduite dans le manuscrit au Xe ou au XIe siècle. — Reliquaire d'ivoire, à Agram, Xe siècle : Dobbert, *op. l.*, p. 370. — Porte de Pise : phot. Brogi 3457 ; Reymond, *La sculpture florentine*, p. 29.

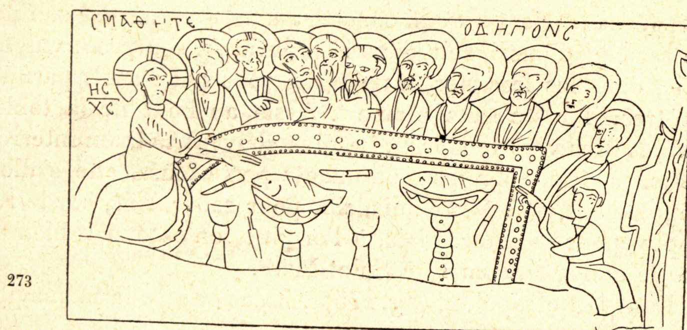
3. Tétraévangile géorgien de Djroutchi, fol. 68 v, XIe siècle : phot. Ermakov 16722. — Reliquaire de South-Kensington, Xe siècle : Dobbert, *Repertorium*, t. XVIII, p. 370. — Reliquaire de Berlin, XIIe siècle : W. Vöge, *Elfenbeinbildwerke*, pl. 20, n° 64. — Monac arm. 6, ann. 1432 : Gratzl, pl. 20 a.

4. Tétraévangile de l'Institut catholique, copte-arabe 1, fol. 19.

5. Tétraév. syriaque, ivoires d'Agram et de South-Kensington, Monac. 6.

6. Djroutchi, Institut cathol., Otfried de Wissembourg.





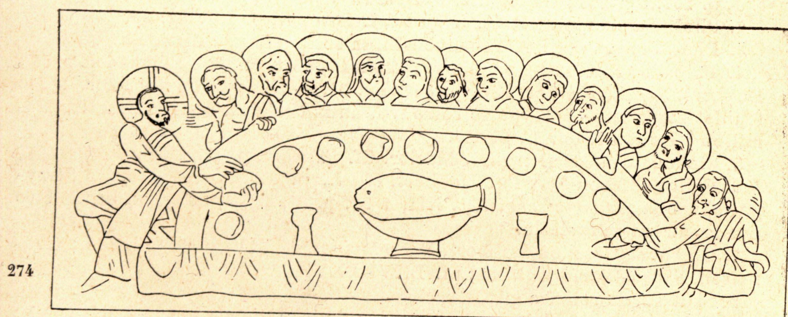


Fig. 272. — Psautier Chludov. — 273. Fresque de Balleq-Klissé. — 274. Copte 13.

Arrêtons-nous au type oriental, encore peu connu.

Il dérive de celui de Ravenne. Déjà, au VIe siècle, la colonne de Saint-Marc [1] nous montre une première transformation. Les convives ne s'étendent plus sur des lits. Aussi, le geste de Judas se dégage : assis près de Jésus, derrière le sigma, il se renverse, lève la tête et répond, en ployant le bras, au mouvement du Maître. Le sculpteur, encore habitué aux procédés hellénistiques, a simplifié la composition, comme sur la reliure de Milan. Il n'a retenu que Pierre, debout dans le fond, et un serviteur apportant les mets.

Comme toujours, il nous offre la première esquisse des types cappadociens. Aux fresques archaïques de Cappadoce, Balleq-Klissé (fig. 273) [2], nef de Toqale, Hemsbey-Klissé et Tchaouch-In [3], nous joindrons le psautier Chludov (fig. 272) [4], le tétraévangile arménien de 1057, provenant de Mélitène [5], un relief copte du Caire [6] et, sans doute, aussi la mosaïque disparue de l'oratoire de Jean VII, au Vatican (VIIIe siècle) [7]. Ici, Jésus se tient à demi couché. Judas, désigné par son nom, se reconnaît aussi, soit, dans le psautier, à son profil vulgaire, soit, dans les fresques, à un signe plus net : seul, parmi les apôtres, il reste sans nimbe [8]. Assis au bout de la table, il tend le bras vers le Christ. Le plus souvent, la main interroge ; mais, parfois, dans les monuments postérieurs, elle s'allonge simplement, soit à Etchmiadzin, pour saisir, soit, sur le relief copte, pour recevoir. Mais, à l'origine, on entendait bien figurer le dialogue, comme à Saint-Marc.

Dans le Petropol. 21 (fig. 275) [9], Judas occupe la même place,

1. Garrucci 496.3 ; Dobbert, *Repertorium*, t. XVIII, p. 337, fig. 52 ; Venturi, t. I, p. 261, fig. 248 ; Gabelentz, *Plastik in Venedig*, p. 16.

2. Phot. Jerphanion ; Rott, *Kleinasiat. Denkm.*, p. 131, fig. 39.

3. Phot. Jerphanion. A Tchaouch-In, la scène est peu distincte.

4. Près du ps. 40.10 : Kondakov, *Drevnosti*, 1878, pl. VI. 1 ; Tikkanen, p. 53 ; Dobbert, *Repertorium*, t. XV, p. 362, fig. 31. — Dans le Pantocrator. 61, le feuillet manque. — Le type se retrouve, au XIIIe siècle, dans le psautier Hamilton : Dobbert, *op. l.*, p. 365.

5. Etchmiadzin 362 G : phot. Macler. Cf. *Rapport*, p. 42.

6. Église d'Abou-Sargah : Dobbert, *op. l.*, p. 375, fig. 43. D'après Strzygowski, *Röm. Quartalschrift*, t. XII, 1898, p. 31, fig. 4, ce relief paraît être postérieur au XIIIe siècle.

7. Garrucci 279, d'où Dobbert, *Repertorium*, t. XIV, p. 192, fig. 20 ; Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, pl. LXVI-LXVII.

8. Sauf sur le relief copte.

9. Fol. 9 v, avant Mat. 26.20, au milieu de la péricope lue le Jeudi saint : Dobbert, *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, t. IV, p. 318, et *Repertorium*, t. XIV, p. 199, fig. 23 ; Lichačev, pl. CCCLIII. 693.

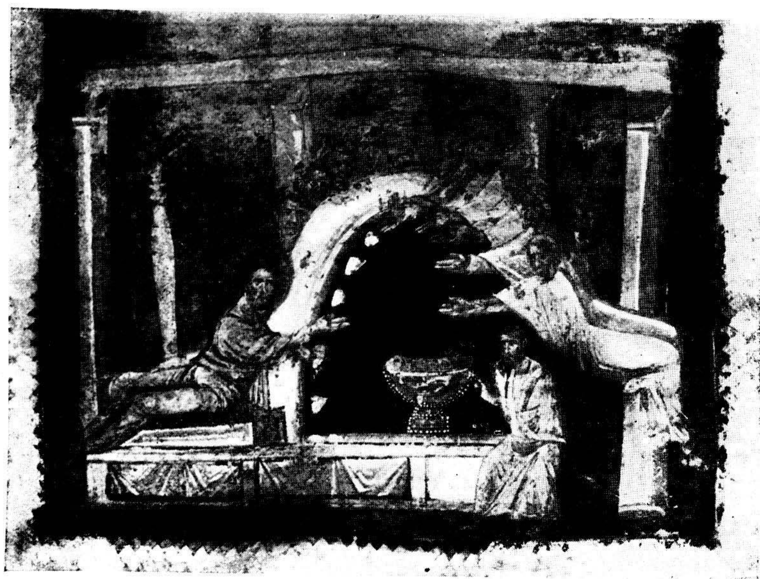


Fig. 275. — Évangile de Saint-Pétersbourg (Petropol. 21).
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).

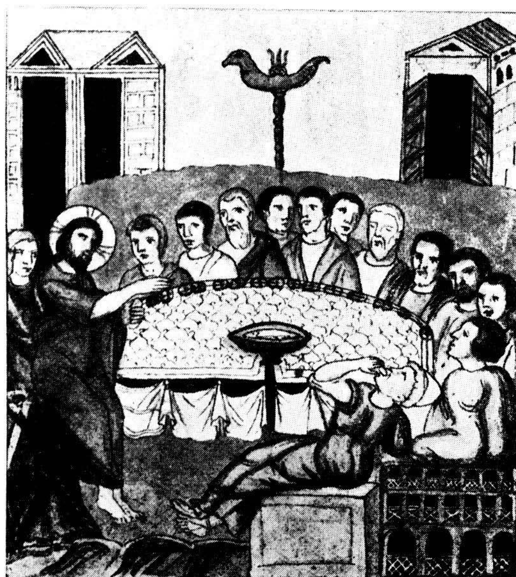


Fig. 276. — Fresque de San Bastianello in Pallara, à Rome.
(Coll. H. Ét.).

sur un siège particulier, en avant de la table ; mais il n'interroge pas. Sa main gauche semble porter un morceau à sa bouche [1], tandis que la droite hésite à en saisir un autre. On devine que, précédemment, il a pris dans le plat, en même temps que Jésus. En effet, le miniaturiste a combiné les deux épisodes. Le Sauveur consacre un pain rond, et, en face, cinq apôtres tendent leur main droite, appuyée sur la gauche, ainsi que le fidèle prêt à recevoir la communion. La peinture de San Bastianello in Pallara (fig. 276) [2], antérieure à la fin du xe siècle, reproduit les traits essentiels du Petropol. 21 : le chandelier dans le fond, le siège de Judas en avant, le geste de Jésus, mais sans les apôtres communiant. Le traître introduit franchement le morceau dans sa bouche et se renverse en arrière, comme si Satan le tourmentait (Joh. 13. 2, 27). A gauche, une servante assiste à la scène, trait de parenté avec la colonne de Saint-Marc. Enfin, dans le Copte 13 (fig. 274) [3], en face du Sauveur consacrant le pain, Judas, assis parmi les Douze, au bout de la table, et désigné, à la manière cappadocienne, par son nom, par son nimbe incolore et ses mains noires, peut-être aussi par un diable chuchotant à son oreille [4], prend un morceau dans un tout petit plat : variante caractéristique, qui nous aidera aussi à comprendre le Petropol. 21.

L'Occident a imité et combiné ces modèles orientaux. Il représenta, d'abord, Jésus dénonçant le traître, que nous voyons, tantôt, au bout de la table, avec la main tendue [5], ou pleine [6], tantôt, près de Jésus, prenant dans le plat [7] ou s'en approchant [8]. Nous touchons ainsi aux sources orientales de l'iconographie latine. Déjà Dobbert [9] avait montré comment elle s'oppose à la tradition de Byzance, l'une illustrant Jean, l'au-

1. On ne le distingue pas sûrement. Comparez avec la fresque de San Bastianello.
2. Vatican. lat. 9071, fol. 237 : Dobbert, *Repertorium*, t. XIV, p. 201, fig. 24.
3. Fol. 76 v : Pokrovskij, p. 273 ; Dobbert, *Repertorium*, t. XV, p. 371, fig. 40.
4. D'après Pokrovskij et Dobbert.
5. Porte de Bénévent : Venturi, t. III, p. 699, fig. 648. — Exultet de Pise : Rohault de Fleury, *Évang.*, t. II, pl. LXXIV ; Bertaux, H. Ét. C 1568 ; phot. Alinari 9877.
6. Bible de Farfa, Vatican. lat. 5729, fol. 369 : phot. Preuss. hist. Institut 5492.
7. Évangéliaire d'Henri II, Munich, Cim. 57, avant 1014 : Dobbert, *Repertorium*, t. XVIII, p. 363. — Livre des évangiles, au Dome de Prague, début du xie siècle : *op. l.*, p. 365. D'après Beissel, Jésus et Jean mettraient *ensemble* la main dans le plat.
8. Bologne, Museo Civico, n° 13 : phot. Preuss. hist. Institut 2178.
9. *Jahrbücher*, t. IV, p. 321, 323.

tre, Matthieu. Nous savons maintenant que l'Orient suit aussi une voie distincte et nous comprendrons qu'il ait guidé les Latins. Il leur fournit les types qu'ils ont interprétés, pour les adapter à leur propre conception. En effet, depuis le IVe siècle, dans les sermons [1] ou les prières [2], ils entendaient raconter l'événement d'après le quatrième évangile. Aussi, voudront-ils que Jésus mette le pain dans la main de Judas. Au IXe siècle, le sacramentaire de Drogon [3], un ivoire de Berlin [4] reproduisent la composition du psautier Chludov et des fresques cappadociennes, avec un léger changement : les deux mains qui accompagnaient la parole se rapprochent, celle qui dénonçait tend le morceau, celle qui interrogeait va le saisir. Plus tard, dans un lectionnaire lombard de la Bodléienne [5], le type byzantin subit la même transformation. Ou bien, vers la fin du Xe ou le début du XIe, sur l'autel d'Aix-la-Chapelle [6], dans les sacramentaires de Göttingen [7] et de Bamberg [8], notre Judas du Petropol. 21 et de San Bastianello s'est levé de son siège et avance au devant de la table. Vers le même temps, il s'agenouille aux pieds du Maître et communie suivant le rite latin, en recevant de sa main le morceau dans la bouche [9]. Mais, longtemps encore, jusques au XIIIe siècle, les iconographes d'Italie conserveront les anciens gestes, conformes à la pratique orientale : la main droite, soutenue par la gauche, selon le vieux rite syrien [10], ou bien, l'une et l'autre

1. Saint Ambroise : « Cum Judas panem a Christo accepisset. » Passage cité, avec bien d'autres, par Dobbert, *Repertorium*, t. XVIII, p. 375.

2. Collecte du Jeudi saint : « Et cruentis manibus panem de manu Salvatoris exiturus accepit. » (*Op. l.*, p. 376).

3. Dobbert, *Repertorium*, t. XVIII, p. 350, fig. 57 ; voyez la bibliographie, note 52.

4. Ecole de Metz, vers 850 : *op. l.*, p. 369, fig. 65; W. Vöge, *Elfenbeinbildwerke*, pl. 14, n° 29 ; Goldschmidt, n° 76.

5. Westwood, *Palægraphia sacra pictoria*, lombardic manuscripts, pl. II, p. 2 (pl. 29).

6. Bock, *Das Heiligthum zu Aachen*, p. 28, fig. 10 ; Aus'm Weerth, *Kunstdenkmäler*, p. 91, pl. XXXIV. 1 ; Rohault de Fleury, *La Messe*, t. I, pl. LXXXVII. Dobbert, *op. l.*, p. 369, relève, dans cette composition, certains traits byzantins.

7. Theol. 231 : Dobbert, *op. l.*, p. 351, fig. 58 ; phot. Haseloff.

8. Bibliothèque royale, A. II. 52 : *op. l.*, p. 352, n° 4.

9. Livre des évangiles de saint Bernward, à Hildesheim, début du XIe siècle : Dobbert, *op. l.*, p. 365, fig. 62, d'après Beissel. Même type, au XIIIe siècle, dans le baptistère de Florence : phot. Alinari 3741 ; Venturi, t. V, p. 225, fig. 184.

10. Chaire de Volterra, XIIIe siècle : Rohault de Fleury, *La Messe*, t. III, pl. CCIX ; phot. Lombardi 2948.

tendues sous le manteau [1], ou même encore, la gauche portant le morceau à la bouche, suivant les modèles du Petropol. 21 et de San Bastianello in Pallara [2]. Un miniaturiste de Bologne [3] ne fait que rapprocher de Jésus la figure qui était assise au bout de la table, à Bénévent et dans l'Exultet de Pise [4].

L'ordre des convives, les gestes des principaux, Pierre et Jean, nous permettent aussi de distinguer les deux traditions : orientale et byzantine.

A l'époque où fut conçue notre composition, on mangeait encore en se couchant autour d'une table demi-circulaire. Sidoine Apollinaire nous apprend, en effet, que l'on réservait les places d'honneur aux extrémités, la première, in destro cornu, à la gauche du spectateur, la seconde, in sinistro cornu, à sa droite. On comptait ensuite à partir de cette seconde place, si bien que le dernier convive rejoignait le premier et le voyait de dos, accoudé sur son bras gauche. Mais, le principal personnage pouvait accorder à l'un de ses intimes la faveur de s'étendre devant lui : ainsi Jean se trouvait ἀνακείμενος... ἐν τῷ κόλπῳ τοῦ Ἰησοῦ (Joh. 13-23) [5].

Jean occupe cette place de choix dans le psautier Chludov et ses répliques du xie siècle (fig. 278) [6]. Les peintres de Balleq-Klissé et du Paris. 115 ont reproduit des modèles analogues, mais en omettant cette figure. Le Petropol. 21 nous montre Pierre in sinistro cornu, André, un autre vieillard et les hommes mûrs à sa suite, enfin, les imberbes près de Jésus. Mais nos iconographes ont rarement suivi aussi ponctuellement l'ordre indiqué par Sidoine Apollinaire. A Ravenne, Judas, par impudence, a pris la seconde place, en face du Maître [7] ; Pierre, par humilité et par amour, la dernière, à sa gauche. Plus tard, les peintres cappadociens, continuant cette tradition, sans plus comprendre le cérémonial antique, crurent respecter

1. Monréale : Gravina, pl. 18 B ; H. Ét. C 735. — Santa Maria ad Cryptas : Bertaux, *Art Italie mérid.*, p. 297, fig. 115 ; phot. Moscioni 9371. — San Pellegrino, à Bominaco : *op. l.*, p. 291, fig. 111.

2. Crucifix archaïque du Museo Civico, à Pise, salle II, n° 15 : phot. Gargiolli ; Venturi, t. V, p. 15, fig. 11.

3. Museo Civico, n° 6.

4. Voy. aussi Sant' Urbano : D'Agincourt, *Peinture*, pl. XCV.

5. Dobbert, *Repertorium*, t. XIV, p. 186-189.

6. Dobbert, *Repertorium*, t. XV, p. 362-364, fig. 31-33.

7. Chrysostome lui attribue une pareille démarche, à propos du Lavement : εἰ δὲ καὶ ὁ Πέτρος πρῶτος ἦν, ἀλλ'εἰκὸς τὸν προδότην, ἰταμὸν ὄντα, καὶ πρὸ τοῦ κορυφαίου κατακλιθῆναι. (*In Joh. Homil.*, 70. 2).

la hiérarchie des apôtres, en commençant à la gauche de Jésus : André y rejoint Pierre [1], tandis que les imberbes [2] se groupent près de Judas.

Sur ce point encore, nos deux traditions se séparent. Les Byzantins déplacent le prince des apôtres, le mettent après les imberbes, à l'autre extrémité, le plus souvent, dans une position symétrique, la main levée. Parfois aussi, surtout dans les dernières fresques de Cappadoce, ils rejettent André lui-même à n'importe quel rang. Peut-être imitaient-ils quelque réplique du Petropol. 21. Mais ils songèrent surtout à éloigner Pierre, lorsque Jean vint se glisser à la gauche de Jésus [3]. On pouvait, en Cappadoce [4], laisser les deux apôtres côte à côte, comme de simples spectateurs, le buste droit. Mais, bientôt, le disciple aimé s'incline pour demander au Maître, sur un signe de son compagnon, « quel est celui dont il parle. » (Joh. 13.24). Alors, il fallait bien qu'un intervalle les séparât. Pierre prend donc la place de Judas, au moment où le quatrième évangile vient compléter le premier [5] (fig. 277-279).

1. Un homme mûr les sépare, dans le Rossanensis et le Paris. 115.

2. Quatre dans le Paris. 115, deux ailleurs.

3. Parmi les monuments byzantins, Jean ne manque qu'à Sainte-Sophie de Kiev : Ajnalov-Rjedin, *Zapiski imp. obšč.*, N. S., t. IV, p. 325 ; *Kievskij Sof. Sobor*, pl. 51, n° 1.

4. Nef de Toqale, tétraévangile de 1057.

5. I. Jean a le buste droit, André vient ensuite. — Psautier de Londres, fol. 50 v (ps. 40. 10) : Dobbert, *Jahrbücher*, t. IV, p. 315, fig. 6. — Sant' Angelo in Formis : Kraus, *Jahrbuch d. k. preuss. Kunstsammlungen*, t. XIV, 1893, pl. II.

II. Jean a le buste droit, André au milieu des apôtres. — Psautier Barberini, fol. 68. — Laur. VI 23, fol. 91 v (avant Marc 14.17). — Transept de Toqale et église de Qaranleq : phot. Jerphanion.

III. Jean s'incline, André vient ensuite. — Laur. VI 23, fol. 53 (avant Mat. 26. 14). — Paris. 74, pl. 134 (Jean âgé), reproduit par l'ivoire Stroganov : Graeven, II. 80. — Paris. 74, pl. 167. — Athen. 93, fol. 270, 342 (les derniers visages effacés). — Psautier de Mélisende, Egerton 1139, fol. 6. — Petropol. 105, fol. 60. — Iviron 5, fol. 117. — Paris. 54, fol. 96 v.

IV. Jean s'incline, André parmi les apôtres. — Paris. 74, pl. 43. — Gélat, fol. 78 : Pokrovskij, *Opisanie*, p. 280, n° 62, pl. III. 4 ; phot. Ermakov 7416 ; Dobbert, *Jahrbücher*, t. IV, p. 314, fig. 5. Voy. aussi Pokrovskij, *op. l.*, p. 288, 297, 304. — Harley 1810, fol. 83. — Ambros. D 67 sup., XIII° siècle. — Psautier de 1397 : *Korrekt. listy*, fol. 199 v. — Géraki, église de Saint-Jean-Chrysostome : phot. Poulitsas. — Métropole de Mistra : Millet, *Mon. Mistra*, pl. 67.2 (douteux). — Studenica, narthex de la grande église : Pokryškin, pl. XVI. — Saint-Marc de Venise : phot. Naya 3657.

V. Jean s'incline, André indistinct. — Porte de Terlizzi : Bertaux, *Art Italie mérid.*, p. 757, fig. 376.

Un certain nombre de ces monuments ont été dessinés par Dobbert, *Repertorium*, t. XV, p. 362 sq.

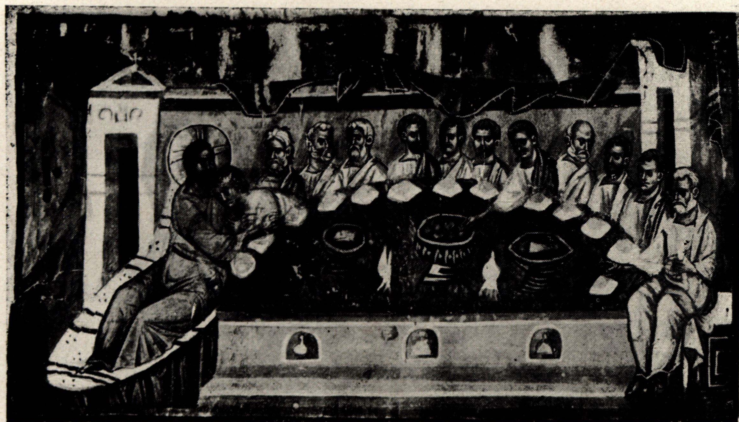


Fig. 277. — Tétraévangile de la Bibl. Nat. (Paris. gr. 54).
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).



Fig. 278. — Psautier Barberini.
(Coll. H. Ét.).



Fig. 279. — Psautier de Mélisende.
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).

En Occident, certaines répliques du type cappadocien trahissent parfois l'influence de l'iconographie byzantine [1] ; mais d'autres, au XIIIe siècle encore, reproduisent le trait distinctif des prototypes : Pierre et André près de Jésus, dont Jean, incliné, ne semble même pas les séparer [2].

Aux XIVe et XVe siècles, Grecs et Slaves représentent toujours Judas selon la formule byzantine. Par exception, entre 1414 et 1417, sur le saccos de Photius [3] (fig. 280), le brodeur l'a mis en avant, aux pieds de Jésus, lui tournant le dos et levant la main. Aurait-il déplacé et retourné la figure du psautier Chludov et des fresques cappadociennes, pour garnir un cadre découpé en forme de Γ ? Mais, il est clair que le motif a passé par l'Italie, où nous le rencontrons, soit, dans la même composition, à Bologne [4] ou au Sagro Speco, soit, dans une composition un peu différente, Jésus occupant le milieu de la table, à Venise (fig. 291) [5].



Fig. 280. — Saccos de Photius.

Au début du XIVe siècle, dans la Métropole de Mistra, un peu plus tard, à Géraki, une école locale dispose encore les apôtres conformément au type byzantin : André au milieu, Pierre à droite. Mais, ensuite, d'autres peintres, venus d'ailleurs,

1. Autel d'Aix-la-Chapelle, sacramentaires de Göttingen et de Bamberg, lectionnaire de la Bodléienne, Monréale, mosaïque de Florence, Exultet de Pise.

2. Santa Maria ad Cryptas, Bominaco, chaire de Volterra, crucifix du Museo Civico, salle II, n° 15, à Pise.

3. Phot. Barčevskij 531 ; voy. Dobbert, *Repertorium*, t. XV, p. 376. — Même type, à Suceavița : Podlacha, *Mal. Buk.*, p. 92 ; *Zeits. f. chr. Kunst*, t. XXIV, 1911, p. 247.

4. Museo Civico, livre de chœur, n° 13 : voy., plus haut, p. 291, note 8.

5. Accademia, n° 21. Voyez, plus loin, p. 301 sq. — On voit le type latin sur le saccos de Laurent Ier, à Kazan (XVIIe s.) : phot. Barčevskij 790.

rétablirent l'ordre primitif, commun aux modèles cappadociens et à leurs répliques italiennes : Pierre et André au premier rang après Jean, deux imberbes aux extrémités. D'où vint l'exemple ?

La fresque de le Péribleptos [1] a la finesse d'une miniature. On y peut voir une réplique du Paris. 115, accommodée au goût du XIVe siècle. En effet, Jean et Judas passent presque inaperçus, comme s'ils étaient interpolés, tant ils se penchent vivement, au-devant des trois premiers apôtres. Cent cinquante ans plus tôt, l'école syrienne [2] interprétait aussi ce modèle, plus sobrement, en introduisant, près du Christ, Jean, le buste droit, et, aux extrémités, entre les deux imberbes, Judas courbé sur le plat. Le dernier des imberbes, encore couché sur un lit, gesticule comme à Mistra.

Dans une chapelle du Brontochion [3], les apôtres s'alignent derrière une table rectangulaire. Si Judas recevait la communion en avant, notre peintre aurait copié exactement certaines répliques italiennes du type cappadocien : Santa Maria ad Cryptas, chaire de Volterra, crucifix du Museo Civico. Les a-t-il imitées en modifiant cette figure ? Non, car la table rectangulaire [4] pouvait leur venir aussi de Cappadoce [5]. Elle a pris place parfois dans les compositions byzantines, par exemple, à Saint-Marc de Venise. Là, Pierre et André occupent l'extrémité, à l'opposé de Jésus. Mais, sauf sur ce point, la mosaïque et la fresque se ressemblent exactement : attitudes, gestes, effet décoratif, tout concorde. A Mistra, quelque variante de Saint-Marc, quelque compromis entre les deux traditions servit encore de modèle.

En revanche, la figure de Jean se transforme en suivant l'évolution normale de l'iconographie byzantine. Jésus, à l'extrémité de la table, ayant le buste de profil, avance le bras pour bénir et laisse reposer plus bas la main gauche tenant le rouleau ou, parfois, un pain. Ainsi, sans se contraindre, il offre son épaule gauche au disciple, qui tantôt s'incline à distance (fig. 281) [6],

1. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 120.2.

2. Saint-Marc-des-Jacobites, à Jérusalem (1221/1222) : phot. Baumstark ; J. Reil, *Zeitschrift des deutschen Palestina-Vereins*, t. XXXIV, 1911, pl. I.

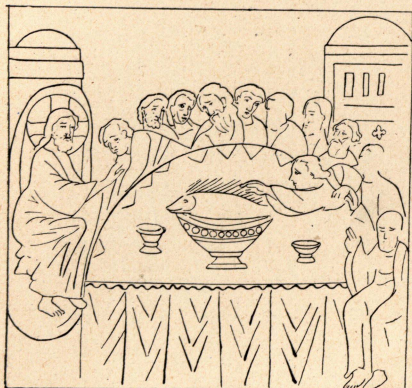
3. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 103. 1. Comparez avec le Monac. arm. 6 (1432) : voy., plus haut, p. 288, note 3, 5, et les remarques de Gratzl, p. 16, au sujet de Judas.

4. L'auteur des Méditations avait vu une table carrée à Saint-Jean-de-Latran : *S. Bonaventuræ Meditationes*, ch. LXXIII, Rome, 1596, t. VI, p. 400. Cf. Mâle, II, p. 41.

5. Balleq-Klissé, Elmale, Tchareqle.

6. Paris. 74, pl. 134, ivoire Stroganov, Petropol. 105, Harley 1810.

tantôt vient y poser sa tête [1]. Les anciens iconographes, le plus souvent, masquent le geste [2]. Au contraire, ceux du XIIe et surtout du XIVe siècle le mettent volontiers en évidence. Tantôt,



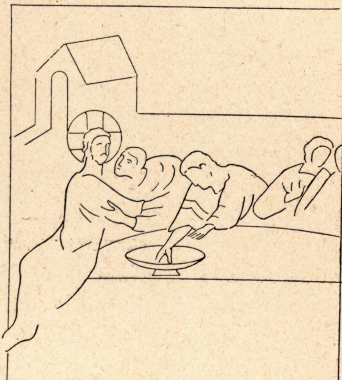


Fig. 281. — Harley 1810. — 282. Fresque de Mateica.

les deux bras, enveloppés dans le manteau, se glissent au-dessous de la main qui bénit (Petropol. 105, Harley 1810) et même assez près pour laisser la tête se poser sur l'épaule (Théosképastos de Trébizonde, fig. 284, Péribleptos de Mistra) ou pour paraître, en se dégageant de l'étoffe, soutenir le bras divin (Mateica, fig. 282). Tantôt (Saint-Marc, Paris. 54, fig. 277), les bras se croisent simplement devant la poitrine. Le peintre de la Métropole, à Mistra, s'est montré plus hardi, en faisant appuyer la main gauche sur la table, tandis que la droite effleure le bras qui bénit. Il se rencontre ainsi avec le sculpteur de Volterra, rencontre fortuite visiblement, car il se garde bien de ce lourd réalisme, qui charge le Sauveur d'une tête endormie. Il interprète un type familier à l'Orient, qui l'a reproduit, il est vrai, sans le coude sur la table, dans le psautier de 1397, à Studenica et dans l'icone Lichačev, n° 112.

Les types du XIVe siècle. — Deux innovations plus graves vont bouleverser l'iconographie de notre thème : 1° Les apôtres sur le devant de la table ; 2° le Christ au milieu et non plus

1. 'Επιπεσὼν δὲ ἐκεῖνος ἐπὶ τὸ στῆθος τοῦ 'Ιησοῦ (Joh. 13.25).

2. Laur. VI 23, fol. 53 v, Paris. 74, pl. 134, 167, Gélat, Athen. 93, fol. 270, 342, psautier de Mélisende, Ambros. D 67 sup., sacramentaire de Göttingen, livre des évangiles de saint Bernward, Monréale, baptistère de Florence, Santa Maria ad Cryptas, Brontochion, Géraki.

sur le côté. La première appartient à Giotto, la deuxième à Duccio. Viendraient-elles de l'Italie ?

Nous avons vu que les Latins et les Orientaux, interprétant le type de Ravenne, substituent au sigma une table ronde ou ovale, et, parfois, disposent les Douze en cercle. Nous observons cette innovation en Occident, au xe siècle, sur les deux reliquaires d'Agram et de South-Kensington, vers le début du xiiie, dans les miniatures de Saxe-Thuringe[1], en Orient, au xiie, dans le tétraévangile syriaque du British Museum (fig. 283.) Elle a pénétré, peut-être dès le xie, dans l'iconographie byzantine, par la Cappadoce. Reportons-nous au Petropol. 21 et comparons à ce manuscrit le tétraévangile de Parme, fol. 89 v (fig. 608)[2]. Judas occupe la même place au-dessous de Pierre, sur un banc très bas. Sa main droite levée nous rappelle le psautier Chludov et les fresques de Cappadoce, mais elle s'ouvre pour recevoir, ainsi que sur le relief d'Abou-Sargah et en Occident, bien que le Sauveur le dénonce, sans lui offrir le pain. Or, cette réplique du vieux type cappadocien[3] se trouve combinée avec celui des ivoires latins et de la miniature syrienne : au devant de la table, devenue ovale, trois autres apôtres, assis à côté du traître, sur le même siège, remplissent l'intervalle qui le sépare de Jésus.

Giotto[4] et quelques peintres de Sienne[5] ou d'Ombrie[6], en appliquant ce procédé, interprètent encore les lointaines répliques du type cappadocien, car ils placent Pierre en tête, à la gauche de Jésus, et Judas, sans nimbe, le dernier ou l'avant dernier. La file débordant sur le devant, le traître rejoint ainsi le Sauveur, auquel il tend la main pour recevoir le morceau[7].

Grecs et Slaves, au xive siècle et plus tard, n'ont en commun avec les Latins que le procédé : la file débordant sur le

1. Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, pl. XXXVII, XLVIII. Voyez p. 138.

2. Dobbert, *Repertorium*, t. XV, p. 368, fig. 36. Comparez avec le Monac. arm. 6.

3. Un autre trait rare, que nous relevons dans le Paris. 74, pl. 134, l'ivoire Stroganov (Graeven, II. 80) et le livre des évangiles de Prague (Dobbert, *Repertorium*, t. XVIII, p. 365), à savoir Jean âgé, se retrouve dans le thème de la Transfiguration, dans une chapelle près de Toqale. Voyez, plus haut, p. 222.

4. Venturi, t. V, p. 343, fig. 279.

5. Triptyque de Bartoli di Fredi, à Pienza : phot. Gargiolli C 5726. — Tableau de Lorenzo di Pietro, dit-il Vecchietta, à Santa Maria della Scala (aujourd'hui Accademia, n° 204) : phot. Alinari 9407.

6. Triptyque de Trevi, xve siècle : Gnoli, *L'Arte umbra*, pl. 54 ; phot. Alinari 5759 b.

7. Les Méditations, ch. LXXIII, placent les apôtres autour de la table et Jésus dans un angle.

devant. Dans l'application, ils demeurent fidèles à la tradition byzantine, car ils conservent, en principe, Judas au milieu des apôtres et Pierre au dernier rang, l'un en arrière du sigma, l'autre à l'extrémité. Admirez leur ingéniosité. Tantôt, ils imitent simplement le tétraévangile de Parme, laissent Pierre et André à leur place ordinaire et se bornent à mettre quelques

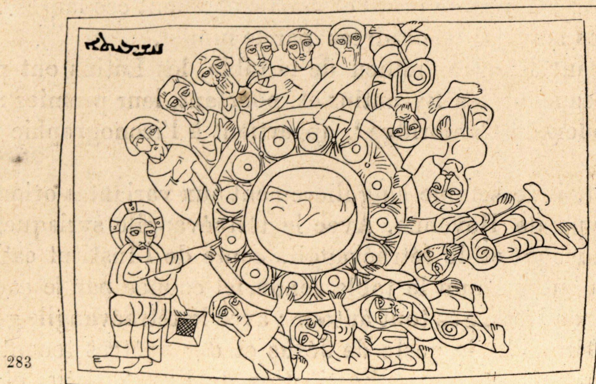




Fig. 283. — Tétraévangile syriaque du British Museum.
284. Fresque de la Théosképastos, à Trébizonde.

figures sur le devant [1]. Tantôt, prenant Pierre à l'extrémité du sigma, ils le font avancer jusqu'au voisinage de Jésus et

1. Coffre de Bologne, Accademia, n° 590. Cette sculpture reproduit sans doute le type de l'Athos, à Stavronikita et Caracallou, où j'ai observé le Christ sur le côté et les apôtres sur le devant, sans noter l'ordre des figures.

entraînent les autres avec lui. Comme en Italie, ils étendent la file, la déploient autour de la table, sans trouble ni changement, mais c'est la file byzantine et non la file cappadocienne (fig. 284)[1]. Ainsi, ils nous font apercevoir, à l'origine de ces variantes, le tétraévangile de Parme et non Giotto. Même dans le détail, ils échappent à l'influence du maître italien, car ils tournent leur figure de profil et jamais n'étalent ces larges dos, ces nuques soyeuses, encadrées par le nimbe.

En plaçant Jésus au milieu de la table, les Latins ont précédé de beaucoup les Byzantins et, pourtant, leur premier modèle, le codex de Cambridge[2], appartient à l'iconographie syrienne.

En effet, il ressemble singulièrement aux variantes orientales du type de Ravenne. Avec le tétraévangile syriaque du British Museum et le tétraévangile copte de l'Institut catholique, il a en commun la table ronde, ici coupée par le cadre, les pains ronds, rangés tout autour ; avec le tétraévangile géorgien de Djroutchi, le geste de Jésus et des apôtres tenant les pains. Il représente aussi l'institution de l'Eucharistie, et les plus anciennes répliques, sacramentaires de Marmoutiers[3] et de Bamberg[4], évangéliaire de Brême[5], ivoires de Berlin et de Cranenburg[6], illustrent encore le passage célèbre de Matthieu (26. 26) : « Pendant qu'ils mangeaient, Jésus ayant pris le pain et l'ayant béni... » En effet, elles nous montrent la plupart des convives saisissant le pain ou les ustensiles et gesticulant.

Jésus de face, dominant les deux groupes, bénit avec la majesté du Pantocrator byzantin. Pourquoi le miniaturiste de Cambridge n'aurait-il pas suivi, sur ce point, un modèle venu d'Orient, une conception familière à la Palestine ? En effet, au VIe siècle, dans la vallée de Josaphat, on montrait aux

1. Théosképastos de Trébizonde, XIVe siècle : H. Ét. B 228, d'où Dalton, *Byz. art*, p. 275, fig. 167. — Vatopédi, XVIIIe siècle : H. Ét. C 264. — Sur deux icones russes des Collections Chanenko (Grabar, t. VI, p. 241) et Lichačev (Lichačev, pl. CCXXIX. 417), Pierre et André restent près de Jésus, sans doute d'après le système de la Péribleptos.

2. Garrucci, pl. 141 ; Dobbert, *Repertorium*, t. XVIII, p. 338, fig. 53.

3. Milieu du IXe siècle : Dobbert, *Repertorium*, t. XVIII, p. 349, fig. 56, note 49 ; Boinet, *La miniature carolingienne*, pl. XLI A.

4. Bibliothèque royale, Ed. V. 4, début du XIe siècle : Dobbert, *op. l.*, 352.

5. Dobbert, *op. l.*, p. 366, fig. 63 ; phot. Haseloff. Müller et Dobbert croient reconnaître, parmi les apôtres, Judas portant la main au plat ; mais le personnage en question ne se distingue en rien des autres convives, qui touchent aussi aux mets ou aux ustensiles.

6. Kaiser Friedrich Museum : Goldschmidt, n° 124. — Dobbert, *op. l.*, p. 370.

pèlerins [1] « les quatre lits où le Seigneur se coucha avec les apôtres, en se plaçant au milieu : ubi dominus cum apostolis ipse medius occubuit. » On leur expliquait ainsi, à contre sens, la pratique des anciens, parce que, en ce temps, on voyait Jésus, dans les images, assis au milieu des apôtres, autour d'une table ronde ou même rectangulaire [2].

Un livre de chœur de Bologne, au XIVe siècle (fig. 286) [3], l'Ambros. L 58 sup., au XVe [4], nous montrent la longue persistance du type primitif. Mais, dès le Xe, dans d'autres monuments, il subit une altération notable : Judas, restant au milieu des apôtres, reçoit le morceau dans la main [5], puis, dans la bouche [6], ensuite, suivant l'usage, il s'isole en avant [7].

Au XIIIe et au XIVe siècle, en Italie, nous voyons apparaître un type nouveau. Les deux ailes débordent sur le devant [8] et le traître occupe l'extrémité d'une d'elles (fig. 291) [9]. Elles se

1. Theodosius, *De situ terræ sanctæ*, ch. 51, éd. Pomjalovskij, p. 5.

2. Voyez la reliure d'or de la Collection Rossi, dont on a justement contesté l'authenticité : Dobbert, *Repertorium*, t. XVIII, p. 340, fig. 55.

3. Museo Civico, n° 20 : phot. Preuss. hist. Institut 2172.

4. Fol. 41 v : éd. Ceriani.

5. Antiphonaire de Saint-Gall, Xe siècle : Dobbert, *Repertorium*, t. XVIII, p. 359, fig. 59. — Évangélistaire de Berlin, milieu XIe : *op. l.*, p. 365, fig. 61.

6. Ivoire de la cathédrale de Narbonne : Didron, *Annales archéologiques*, t. XXVII, pl. près de la p. 1 ; Goldschmidt, n° 31. — Codex de l'Escurial : phot. Haseloff. — Bas-reliefs de la cathédrale de Lodi et de celle de Modène : Venturi, t. III, p. 128, 264, fig. 131, 251.

7. XIe siècle. Bénédictionnaire Wallerstein : Dobbert, *Repertorium*, t. XVIII, p. 360. — Meister Bertolt : Swarzenski, *Regensburger Malerei*, pl. XXX. 84. — Porte de San Zeno, à Vérone : phot. Alinari 12664. — Codex Wyšeradensis, à Prague : Dobbert, *Jahrbücher*, t. IV, p. 333 ; sur le caractère de ce manuscrit, voyez Haseloff, dans A. Michel, *Hist. de l'Art*, I, p. 737. — Monac. lat. 15903, Pict. 52 : Dobbert, *Jahrbücher*, t. IV, p. 328. — Autel portatif, au monastère de Melk, en Autriche : Dobbert, *l. c.* ; Rohault de Fleury, *La Messe*, t. V, pl. CCCXLVIII. — XIIe-XIIIe siècles. École de Salzbourg : Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. LII. 160, LXXX. 269, LXXXVII. 295, CIX. 372. — Paris. lat. 12054 : Rohault de Fleury, *Évang.*, pl. LXXIV. — XIIIe siècle. École de Saxe-Thuringe : Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, pl. 138, p. XX. — Psautier de saint Louis : H. Martin, pl. XXVIII. — Pistoie, San Giovanni fuori civitas, 1180 : Venturi, t. III, p. 937, fig. 837. — Mantoue, église du Gradaro : Toesca, *Pittura nella Lombardia*, p. 143, fig. 96. — Spolète, hospice de Saint-Paul : H. Ét. C 805. — XIVe siècle. Triptyque de Trieste : H. Ét. C 662 ; phot. Alinari 21148. — Arbre de la Croix, à Florence, etc.

8. Sur cette disposition, en France, voyez Mâle, II, p. 41.

9. Rétable de Duccio : phot. Anderson 21222 ; Rothes, *Sienes. Malerei*, p. 72, pl. XXVI ; Weigelt, *Duccio*, p. 100, fig. 25 ; voy. p. 242. — Fresque de Berna, à San Gimignano : phot. Lombardi 1688. — Tableau de Sassetta, à Sienne, Accademia, n° 167 : *op. l.* 2779. — Fra Angelico, à Florence, Accademia, n° 237 : phot. Brogi 2428, Alinari 1541. — Venise, Accademia, n° 21 : phot. Anderson 12320, etc. ; Laudedeo Testi, *Storia della pittura veneziana*, p. 120.

rapprochent si bien qu'elles finissent par se rejoindre en un circuit continu [1]. Sur le rétable de Sienne, à San Gimignano, à Assise, Jésus offre encore le morceau ; mais, ailleurs, il dénonce le traître, qui porte la main au plat ou le pain à sa bouche (étoffe de Venise), ne cessant de manger, au milieu de ses compagnons surpris et troublés, pour laisser croire, suivant les Méditations, que ces paroles ne pouvaient le concerner [2]. A cette place et par ce geste, devant le Sauveur qui lève la main ou parfois consacre le pain (Sassetta, Angelico), il nous rappelle certaines variantes du vieux type cappadocien.

Les Serbes, au XIVe siècle [3], les peintres crétois de l'Athos, au XVIe [4], n'ont point accepté toutes ces innovations. Ils retiennent les apôtres derrière l'hémicycle et Judas parmi eux. Mais, ils le représentent à la manière byzantine, penché sur le plat, tandis que Jésus le dénonce. Ainsi, ils empruntent aux Latins leur plus vieux modèle, tel que le reproduit le manuscrit de Bologne, et, ce modèle, ils l'adaptent à leur tradition.

Ils montrent autant de discernement, un sens aussi exact des nuances, lorsqu'ils copient le groupe central : Jésus et Jean. Obstinément, ils repoussent un trait familier, — véritable contre-sens d'ailleurs, — qui choquait leur profond sentiment de la réserve : Jean dormant, accoudé sur la table [5]. S'ils le mettent à gauche, c'est-à-dire à la droite du Sauveur, dans le monastère de Marko (fig. 287), par exemple, ils lui poseront la tête sur le bras qui bénit [6], suivant le modèle primitif des

1. Triptyque d'Alba Fucense : Bertaux, *Art Italie mérid.*, pl. XIII *bis* ; phot. Gargiolli C 1063. — Bologne, Museo Civico, nº 12 : phot. Preuss. hist. Institut 2154. — Fresque de l'église inférieure d'Assise : Venturi, t. V, p. 689, fig. 558. — Fresque de Nicolo da Siena, dans le chœur de Sant' Antonio Abate, à Cascia, 1461 : Morini, *Rassegna senese*, t. VI, 1910, p. 31. — Étoffe du trésor de Saint-Marc : Pasini, *Il tesoro di San Marco*, pl. LXXXV. 186. — Holkham Hall 37 : Dorez, *Manuscrits à peintures de la bibliothèque de Lord Leicester*, pl. XVIII. — Dobbert, *Jahrbücher*, t. IV, p. 332, mentionne une miniature française, de la fin du XIIIe siècle, à la Bibliothèque publique de Saint-Pétersbourg. — Speculum hum. salvationis : Lutz-Perdrizet, pl. 31, 85.

2. *S. Bonaventuræ Meditationes*, ch. LXXIII, Rome 1596, t. VI, p. 400. Voyez aussi Fra Angelico, à l'Accademia de Florence (phot. Brogi 2428) et T. Gaddi, à Empoli (phot. Gargiolli C 1743), où Judas reste isolé en avant.

3. Gračanica, monastère de Marko.

4. Catholicon et hémicycle de la trapeza, à Lavra : H. Ét. C 199 ; voy. Dobbert, *Repertorium*, t. XV, p. 377 sq. — Hémicycle du sud, à Dionysiou, en partie visible sur nos photographies : H. Ét. C 288 et 290.

5. Confusion entre Joh. 13.23 et 13.25. Voy. Dobbert, *Repertorium*, t. XVIII, p. 379.

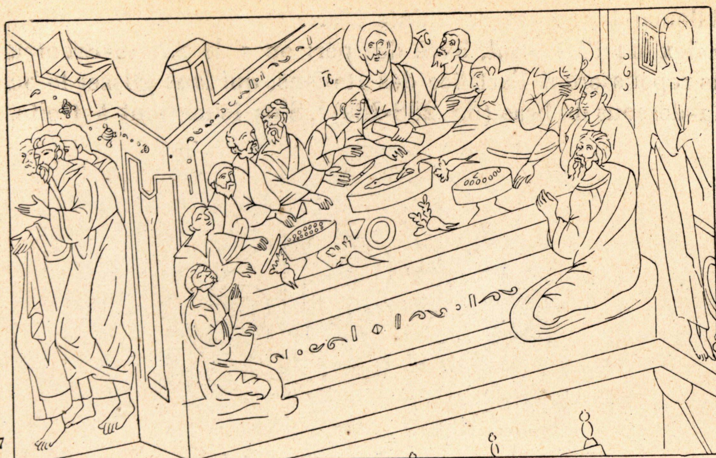
6. Dans une fresque de la cathédrale de Cracovie (chapelle de la Croix, 1471) il s'incline à distance : Grabar, t. VI, p. 261.



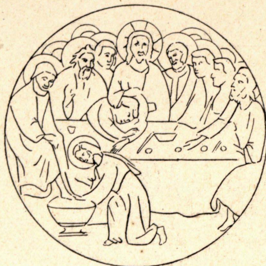
Fig. 285. — Iconostase de San Giorgio dei Greci, à Venise.
(Phot. Alinari).



Fig. 286. — Livre de chœur du Museo Civico, à Bologne, n° 20.
(Phot. Preuss. hist. Institut 2172).



287



288



289



290

Fig. 287. — Fresque du monastère de Marko. — 288. Arbre de la Croix, à Florence. 289. Triptyque de Trieste. — 290. Petropol. 118.

Allemands : porte de Sainte-Marie-du-Capitole, à Cologne [1], codex de l'Escurial, livre des péricopes de Sainte-Erentrud ; ils repousseront l'artifice des Italiens, qui font glisser le buste au-dessous du bras (fig. 288-289) [2]. S'ils le mettent à droite, ils





Fig. 291. — Tableau de l'Accademia, n° 21, à Venise. — 292. Fresque de la trapeza, à Lavra.

imiteront encore, dans la trapeza de Lavra (fig. 292) [3], l'évangéliaire de Brême et surtout le livre de chœur de Bologne, où,

1. Aus' m Weerth, *Kunstdenkmäler*, pl. XXXX.

2. Triptyques d'Alba Fucense et de Trieste, Arbre de la Croix, à Florence, tableau d'Empoli, imité dans la miniature du Petropol. 118, fol. 386, de style italien, bas-relief de la cathédrale de Modène. Jean a les bras sur la table, à Pistoie, architrave de San Giovanni fuori civitas (1180).

3. Dans le catholicon, Jean, d'après mes notes, serait à la droite de Jésus, c'est-à-dire à notre gauche, dans une attitude symétrique, et Jésus poserait sa main droite sur son épaule.

tourné vers Jésus, il s'incline, en croisant les bras, suivant le type de Saint-Marc et du Paris. 54. Sa main gauche ne cherchera pas, comme à Venise (Accademia 21, fig. 291), un appui sur la table, à plus forte raison, ne le verrons-nous point s'accouder et fermer les yeux, avec ce laisser-aller, dont les miniaturistes allemands [1] ou français [2] ont donné l'exemple à Duccio, Berna et Angelico.

Sur un autre point, pourtant, le peintre de Lavra se montre moins scrupuleux. Il imite exactement la miniature de Bologne et la peinture de Venise en représentant le geste de Jésus, qui bénit, avec la main droite devant la poitrine, et pose la gauche sur l'épaule de Jean : familiarité que l'Occident conçut aisément dès le XIe siècle (livre des évangiles de saint Bernward, porte de San Zeno, à Vérone, bas-relief de Lodi), qu'il répète, au XIIIe (fresque de Santa Maria ad Cryptas, chaire de Volterra, Holkham Hall 37) [3], lorsque Jésus, au milieu ou sur le côté, prenant le pain dans la main droite, pour l'offrir à Judas, ne se sert plus de sa gauche. La main bénissant répondait à la conception byzantine. L'iconographe crétois ne jugea pas l'autre geste, — le geste de condescendance, — indigne du Sauveur, et même il crut pouvoir accentuer l'expression de sa bonté et de sa tendresse, en lui faisant incliner la tête et pencher le buste, d'après le modèle de l'évangéliaire de Brême [4].

En revanche, à Gračanica (fig. 293), au Protaton [5], le peintre serbe, dédaignant le modèle vénitien, reproduit la ferme attitude du Pantocrator byzantin : son Christ lève le bras sur le côté, tient un rouleau dans la gauche, sans s'occuper du disciple, incliné avec respect. Exemple typique, qui fait ressortir à nos yeux, à la fois, l'indépendance réciproque des deux écoles orthodoxes et leur prudente réserve à l'égard de l'iconographie latine.

1. Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, pl. XX, XXXVI, XLVIII.
2. Psautier de saint Louis : voy., plus haut, p. 301, note 7.
3. Jésus touche l'épaule de Pierre, dans l'évangélistaire de Berlin, Kupferstichkabinet, n° 111 : Dobbert, *Repertorium*, t. XVIII, p. 365, fig. 61.
4. Dans ce manuscrit, Jean est à droite, Jésus se tourne et se penche vers lui. L'étoffe de Venise et la fresque de la trapeza, à Vatopédi (phot. Millet), reproduisent ce mouvement. Dans le catholicon de Lavra, Jean est à gauche et Jésus se penche vers la gauche, ainsi que sur le tableau d'Empoli. Dans la trapeza, Jean revient à droite, mais Jésus conserve le mouvement inverse et s'incline vers la gauche.
5. Jésus occupe aussi le milieu de la table, à Žiča et à Nagoriča, mais je ne puis préciser les détails de la composition.

Cette réserve, elles l'ont toujours observée. Lorsque les deux ailes débordent, dans la trapeza de Vatopédi, ou se re-

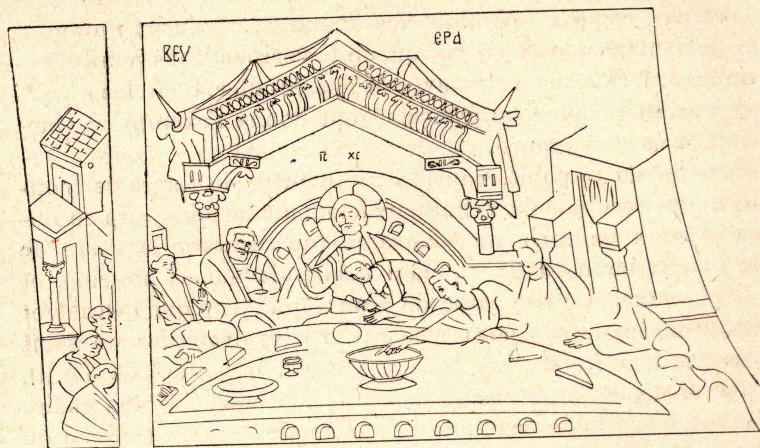


Fig. 293. — Fresque de Gračanica.

joignent, à Dochiariou (fig. 294)[1], lorsque un souffle de la Renaissance anime les figures du Petropol. 118 (fig. 290), toujours, Judas, placé sur le côté, à droite, allonge le bras vers le plat, à la manière byzantine. Nous devons attendre le XVII[e] siècle et nous rendre à Venise, pour les voir copier exactement le type vénitien du XIV[e]. Dans l'iconostase de San Giorgio dei Greci (fig. 285)[2], un peintre grec en a expliqué la signification, en inscrivant sur un rouleau la parole de Jésus : « Un de vous me trahira » (d'après Joh. 13. 21), et, pour plus de clarté, il a représenté le traître, pendant qu'il lève une main vers le plat, tenant, de l'autre, une bourse derrière son dos.



Fig. 294. — Fresque de Dochiariou,

1. H. Ét. C 273. Comparez avec Grabar, t. VI, p. 261, et Lichačev, pl. LXXI. 112.
2. Phot. Alinari 20752.

Pourtant, deux exemples bien plus anciens nous montreront l'intime parenté des deux iconographies.

Au XIVe siècle, à Mistra, dans la chapelle de Saint-Jean [1], un peintre grec ramène les apôtres au-devant du sigma, réalisant ainsi le circuit complet, peu de temps après le primitif qui a peint le triptyque d'Alba Fucense. Pas plus que ce primitif, il ne nous laisse distinguer Judas : en avant, il désigne, par leurs initiales, Simon, Philippe, Thomas, Jacques et Matthieu ; en arrière, aucun bras ne traverse l'hémicycle. Laquelle des deux écoles peut avoir élaboré cette variante byzantine du tétraévangile syriaque ?

Un arménien, peignant un manuscrit à Venise, en 1659 (fig. 295) [2], représente Jésus consacrant le pain, les Douze débordant sur le côté de la table ovale et Judas, le dernier à gauche, avalant le morceau. Ces traits nous rappellent les miniatures de Cambridge et de Marmoutiers, la fresque de San Bastianello et la porte de Cologne. L'Italie a pu les fournir, avec Jean accoudé et la bourse derrière le dos. Nous pourrions lui attribuer aussi les miniatures de Vienne [3] ou de Bologne [4], où rien ne distingue le traître.



Fig. 295. — Paris. arm. 25.

Mais, ces artistes n'innovaient pas, car nous retrouvons le type vénitien du XIVe siècle dans un monument qu'un maître aussi autorisé que Kondakov a pu dater du XIIe ou du XIIIe : le triptyque d'Antchi, à Tiflis [5]. Jean s'accoude franchement sur la table, Jésus pose une main sur son épaule et lève l'autre sur le côté ; Judas, assis le dernier à gauche, porte les deux vers le plat. L'orfèvre géorgien aurait donc, avant le Trecento,

1. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 106. 1.

2. Paris. arm. 25, fol. 195 v : phot. Macler.

3. Dashian, *Catalog der armenischen Handschriften in der Mechitaristen-Bibliothek zu Wien*, Vienne, 1895, pl. VI. 3.

4. Université, n° 3290, fol. 8 : phot. Macler.

5. Bayet, *Art byz.*, p. 285, fig. 94 ; Kondakov, *Pam. Gruzii*, p. 167, fig. 77 ; Kondakov-Tolstoj, t. IV, p. 105 ; Dobbert, *Repertorium*, t. XV, p. 374, fig. 42. — Voy. notre liv. IV, ch. II, § 3.

ou plutôt, vers le début du XIVe siècle, accepté sans réserve les innovations latines, à moins que l'Orient n'ait élaboré, de concert avec l'Italie, la composition nouvelle que Sienne et surtout Venise opposent à la tradition de l'Occident.

Voici un autre motif latin, qui trouvait, au XIVe siècle, un terrain propice : les apôtres gesticulant. La tradition byzantine, alignant des bustes, sans geste, autour du sigma, mettait en évidence l'interrogation de Pierre et surtout l'impudence de Judas [1]. Dans les monuments cappadociens, cette règle souffre bien quelques discrètes exceptions [2] ; mais leurs répliques byzantines, telles que le psautier Barberini, n'auraient pas suffi à transformer, tout d'un coup, une habitude invétérée, à faire dégager le buste et varier les gestes, aussi librement que dans la Métropole et la Péribleptos de Mistra, à Géraki, Studenica ou Trébizonde. Il fallut un autre exemple. Nous connaissons, dans le codex de Cambridge, l'évangile syriaque du British Museum, celui de Djroutchi, ces bras qui s'avancent pour saisir le pain, tandis que Jésus le consacre. Dans presque toutes les répliques latines du IXe, du Xe et du XIe siècle, où Jésus occupe le milieu de la table, ils s'agitent en sens divers et, dès lors, cette liberté gagne les vieux types [3], d'autant plus aisément que Judas, en avant, se distinguait sans peine. Lorsque les Byzantins l'adoptent, à leur tour, ils montrent le traître, surtout dans la Métropole, à Géraki et à Lavra, presque couché en travers de la table, afin que nul ne s'y trompe [4].

Mais les mêmes modèles, orientaux ou latins, ne purent décider aussi aisément nos iconographes byzantins à renoncer au sigma, pour adopter la table ronde ou ovale. Lorsqu'ils suivent leur type traditionnel, ils déforment légèrement l'hémicycle, par exception, dans les manuscrits anatoliens de Parme et de la Laurentienne [5], et, plus tard, à Géraki et Studenica. Ce sont les Russes qui se rapprochent du cercle, dans le psautier

1. Καὶ γὰρ καὶ ἑτέρωθεν τὸ ἰτχμὸν αὐτοῦ δείκνυται, ὅταν βάπτῃ μετὰ τοῦ Διδασκάλου, καὶ ὅταν ἐλεγχόμενος μὴ κκτανύσσηται (*In Joh. Homil.*, 70. 2). Voyez, plus haut, p. 293, note 7.

2. Psautier Chludov, Copte 13, Exultet de Pise, bible de Farfa, Elmale-Klissé.

3. Sant'Urbano, Santa Maria ad Cryptas, chaire de Volterra, baptistère de Florence, manuscrit du Museo Civico, à Bologne, n° 6, etc.

4. Dans l'Ambros. D 67 sup., les apôtres ont les bras sous la table. Judas se précipite pour atteindre le plat, placé loin de lui, presque sous la main de Jésus, qu'il pouvait ainsi, raisonnablement, rencontrer. Dobbert, *Repertorium*, t. XV, p. 372, fig. 41, attribue ce geste, sans grande raison, à l'influence latine.

5. Laur. VI 23, fol. 91 v.

de 1397 [1], celui d'Uglič et d'autres plus récents [2]. Les Crétois de l'Athos, posant Jésus au milieu de la table, ne font fléchir la ligne antérieure qu'à Dionysiou. Sur ce point encore, ils se montrent exactement fidèles à la tradition byzantine.

Nos analyses ont fait ressortir l'origine orientale de l'iconographie latine. L'Occident doit à la Syrie la table ronde, Jésus au milieu, Judas au-devant, et, plus tard, les apôtres formant le cercle. A cette double tradition, Byzance resta longtemps étrangère. Pendant le xive siècle, elle lui emprunte certains motifs, apôtres sur le devant, Jésus sur le milieu, et les combine avec les siens propres : sigma, Judas parmi ses compagnons, plongeant la main dans le plat, Jean incliné avec respect, Pierre à l'extrémité. Rarement lui voyons-nous copier une composition en entier : remarquable exemple de sa fidélité au passé, de sa réserve à l'égard des nouveautés venues du dehors.

1. *Korrekt. l sty*, fol. 199 v.
2. Dobbert, *Repertorium*, t. XV, p. 366, fig. 35.

CHAPITRE II

Le Lavement des pieds

Type hellénistique. — Sur les sarcophages de Gaule et de Rome, un geste discret nous laisse deviner l'intention de Jésus : les deux bras allongés soulèvent un linge attaché aux épaules. Pierre, assis à gauche, avance légèrement un pied vers le bassin. Il n'ose. Il proteste, les mains levées, montrant la paume. Composition très simple : un seul apôtre entre eux, dans le fond [1].

Type cappadocien. — Comme toujours, on a interverti les deux figures. Le réalisme oriental représente l'action brutale : Jésus « se met à laver », incliné, les bras tendus, parallèles. Il ne touche pas à la serviette, nouée à sa taille, comme un tablier. Pierre proteste encore, puis consent. Les autres apôtres se tiennent debout, derrière lui, dans le fond ou sur les côtés. Du VIe au Xe siècle, cette conception nouvelle se développe, se précise.

1. Petropol. 21, fol. 6 v (fig. 296) [2], San Bastianello in Pallara (fig. 297) [3] : Jésus avance et s'incline modérément. Pierre proteste, comme sur les sarcophages, et, pourtant, il obéit, car ses deux pieds touchent le bassin, l'un d'eux, découvert, trempe dans l'eau ; un candélabre les éclaire, celui qui éclaire aussi le repas mystique, un de ces luminaires que l'on allumait « là où le Seigneur lava les pieds aux apôtres, parce que l'endroit est dans une grotte » [4].

2. Tétraévangile de Rossano [5] : Pierre a les deux pieds dans le

1. Voyez les monuments groupés par Reil, *Lebenzyklen*, p. 26 : I Rome, Latran : Garrucci 335. 3 ; Ficker 151. — Nîmes : Le Blant, *Gaule*, pl. XXVIII. 2, n° 128. — II° Arles : Le Blant, *Arles*, pl. IX ; Garrucci 335. 2 ; Rohault de Fleury, *Évang.*, pl. LXXV. 3. — Rome, Vatican : Garrucci 335.4. — Cf. Sybel, *Christliche Antike*, t. II, p. 140.

2. Haseloff, *Codex purpureus*, p. 101, fig. 14.

3. Vatican. lat. 9071, fol. 237.

4. Theodosius, ch. 51, éd. Pomjalovskij, *Palest. Sbornik*, t. X. 1, p. 5.

5. Haseloff, *Codex purpureus*, pl. V ; Muñoz, *Il codice purp.*, p. 4, pl. V.



Fig. 296. — Évangile de Saint-Pétersbourg (Petropol. 21).
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).



Fig. 297. — San Bastianello in Pallara.
(Coll. H. Ét.).



Fig. 298. — Évangile de Patmos, n° 70.
(Phot. Hengstenberg).

bassin. Jésus, volontaire et passionné, s'incline vivement, pour y plonger ses mains. Le disciple répond par le même geste. On pourrait croire qu'il sollicite : « Seigneur, non seulement les pieds, mais aussi les mains. » Pourtant, l'inscription nous avertit qu'il proteste : λεγει αυτω μη νιψης τους ποδας μου εις τον αιωνα [1]. Le peintre, abandonnant toute convention, a saisi sur le vif son premier mouvement. Le codex de Cambridge, au VIe siècle [2], atténue cet élan. Déjà, Jésus soulève la plante des pieds, comme si l'apôtre consentait. Le chandelier, dans le fond, rappelle aussi la pratique rituelle des Lieux Saints.

3. Colonne de Saint-Marc, VIe siècle [3], évangéliaire de Liutolt, XIIe [4] : Jésus, plus retenu, reste à distance, selon le modèle du Petropol. 21. Pierre lève la main droite, comme s'il disait : «... et la tête ». Sur la colonne, il prend une attitude plus libre, plus savante, reculant une jambe, découvrant l'autre, qu'il va tremper dans l'eau.

4. Évangile de Patmos, n° 70 (fig. 298) [5], fresque d'Hemsbey-Klissé (fig. 300) [6], Xe siècle. Le maître et le disciple achèvent l'action qu'ils avaient commencée : l'un saisit la cheville et frotte le pied [7], l'autre touche sa propre tête. En Cappadoce, Pierre relève, en même temps, sa tunique, comme sur la colonne ; à Patmos, il fait un geste d'allocution analogue à celui de la miniature allemande. Dans les deux monuments, il montre ses deux jambes nues et replie celle qui reste hors du bassin. A Patmos, par exception, pour utiliser la place libre, on a mis Pierre à gauche, suivant la pratique hellénistique.

Les moines basiliens ont transmis le modèle d'Hemsbey-Klissé à l'Italie du Sud [8] et, par cette voie, à l'Allemagne [9].

1. Joh. 13. 8. Voy. Muñoz, *op. l.*, p. 4.
2. Garrucci 141 ; Bond-Thompson, *Palæographical Society*, pl. 34 ; Beissel, *Gesch. Evangelienbücher*, p. 89.
3. Garrucci 496 ; Gabelentz, *Plastik in Venedig*, p. 16, pl. D ; Venturi, t. I, p. 262, fig. 249.
4. Vienne, Hofbibliothek, cod. 1244 : Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. LXXX. 269. — Comparez avec le reliquaire d'Agram : *Mitth. Central-Comm.*, t. VIII, 1863, pl. VIII.
5. Phot. Hengstenberg.
6. Phot. Jerphanion.
7. A cet endroit, la fresque d'Hemsbey-Klissé se trouve effacée.
8. Sant'Angelo in Formis : Kraus, *Jahrbuch d. k. preuss. Kunstsammlungen*, t. XIV, 1893, pl. II ; Dobbert, *op. l.*, t. XV, 1894, p. 151, fig. 14. — Triptyque d'Alba Fucense : Bertaux, *Art Italie mérid.*, pl. XIII *bis* ; phot. Gargiolli C 1063.
9. Autel portatif de Siegburg : Rohault de Fleury, *La Messe*, t. V, pl. CCCLII.

Type byzantin. — Les Byzantins du XI[e] et du XII[e] siècle apportèrent au type cappadocien deux modifications notables.

D'abord, une partie des apôtres, assis à côté de Pierre, sur le même banc, se déchaussent, en présence de leurs compagnons, debout, dans le fond. Le tétraévangile de Parme (fig. 608) comprend même deux scènes distinctes, l'une nommée ἡ τῶν μαθητῶν ἀπόδυσις, l'autre ὁ νιπτήρ. Dans la première, les apôtres se groupent autour d'un large tréteau : l'un d'eux, âgé, s'y tient accroupi, comme si, se trouvant couché à table, il se déchaussait, sans quitter le lit, entre ses deux commensaux plus jeunes, descendus par respect. Le miniaturiste semble se souvenir de Chrysostome : « Après que tous furent couchés, il se leva [1]. »

Il est clair qu'on pouvait transformer les figures accessoires, sans toucher au trait essentiel du type cappadocien : Jésus lavant. On en reconnaît ainsi les répliques byzantines, exécutées, vers 1066, au Stoudion : psautier de Londres, fol. 64 (fig. 299), psautier Barberini, fol. 83, Paris. 74, pl. 168 (fig. 303), auxquels se joindront plus tard, au XII[e] ou au XIII[e] siècle, le Berol. qu. 66 (fig. 301), plein de motifs archaïques, et le tétraévangile copte de l'Institut catholique, fol. 19. Au moyen de ce procédé, l'Occident aussi rajeunit même le vieux modèle de Rossano et de Cambridge [2] ou celui du Petropol. 21 et de San Bastianello, que ces imitations tardives ont conservé jusqu'à Fra Angelico [3], à plus forte raison, celui de Patmos et d'Hemsbey-Klissé (fig. 302, 304) [4], accusant alors le geste de Jésus avec une franchise un peu brutale.

En second lieu, Jésus essuie. L'évangile nous dit, en effet : « Il se mit à laver les pieds de ses disciples et à les essuyer avec le linge dont il était ceint. » (Joh. 13. 15). Les Byzantins, par discrétion, préfèrent représenter le second acte. Ils réagissent contre le réalisme oriental et restaurent l'élégance hel-

1. *In Joh. Homil.*, 70. 2. Voy. aussi Sybel, *Christliche Antike*, t. II, p. 141.

2. Codex de Bruxelles, n° 9428, de Lucques, n° 1275, fol 5 : phot. Haseloff. — Livre des évangiles, à Saint-Pierre de Salzbourg : Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. XIX. 61. — Bible de Farfa, Vatican. lat. 5729, fol. 369 : phot. Preuss. hist. Institut 5492.

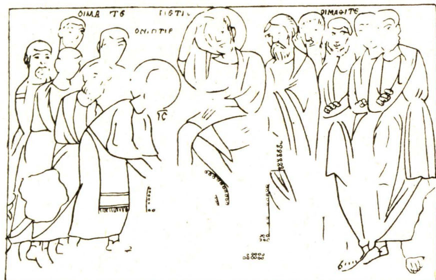
3. Florence, Accademia, n° 252 : phot. Brogi 2445 ; Alinari 1549.

4. Ivoire du Museo Civico, à Bologne, réplique du Paris. 74 : Graeven, II. 7. — Pise, crucifix archaïque du Museo Civico, salle II, n° 15 : phot. Gargiolli ; Venturi, t. V, p. 15, fig. 11. — Livre de péricopes de Sainte-Erentrud : Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. LV. 173. — Psautier de saint Louis : H. Martin, pl. XXVIII. — Ambros. L 58 sup., fol. 40 v : éd. Ceriani.

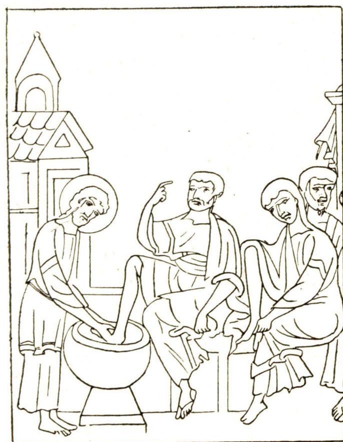
lénistique : Jésus achèvera le geste qu'il esquissait sur les anciens sarcophages. Il ne saisira plus le pied, même d'une seule main, comme à Chios[1]; mais ses deux mains, ensemble, sou-



299



300



301



302



303



304

Fig. 299. — Psautier de Londres. — 300. Fresque d'Hemsbey-Klissé. — 301. Berol. qu. 66. 302. Crucifix du Museo Civico, à Pise. — 303. Paris. 74. — 304. Ivoire du Museo Civico, à Bologne.

1. Schmidt *Izvjestija russk. Instituta*, t. XVII, pl. LVI.

lèveront, pour le recevoir, la serviette attachée à sa taille. Dans le second quart du XIe siècle, semble-t il, les mosaïstes de Saint-Luc (fig. 305)[1] combinent les deux motifs nouveaux, — apôtres assis, Jésus essuyant, — et transmettent la vraie formule byzantine à ceux de Daphni[2] et de Monréale[3], aux miniaturistes (fig. 608)[4] et aux ivoiriers[5]. Dès le XIIe, au moins, elle pénètre en Orient (fig. 307)[6], en Occident (fig. 306)[7] et se perpétue, pendant le XIVe, aux Saints-Théodores de Mistra, à la Théosképastos de Trébizonde (fig. 308).

Le XIVe siècle : Jésus menace Pierre. — Mais, en ce temps, les peintres macédoniens, à Gračanica, au Protaton, les crétois, à Lavra, Dionysiou, Dochiariou, prêtent à Jésus une autre attitude, presque inconnue à leurs prédécesseurs byzantins : Jésus lave le pied d'une seule main, il lève l'autre et parle. Duccio et Giotto conçurent la même pensée. L'ont-ils inspirée aux Orthodoxes?

Remontons aux origines. Nous distinguerons plusieurs rédactions.

D'abord, Jésus harangue Pierre à distance.

Les miniatures des Ottons rappellent encore les anciens sarcorphages : Jésus, à droite, presque de face, laisse pendre sa main gauche, prête à soulever la serviette, et lève la droite d'un large geste, en s'inclinant doucement. L'apôtre tend les siennes, non plus pour protester, mais pour les offrir à l'ablution qui lui assurera sa part avec le Sauveur. Ses compagnons, debout, derrière lui, le portique du fond, pareil à celui du Petropol. 21, nous démontrent que la formule des sarcophages

1. Diehl, *Saint-Luc*, p. 49; H. Ét. B 265, d'où Schlumberger, *Épopée*, I, p. 121, Kuhn, *Kunstgeschichte*, t. III, p. 135, fig. 140, Dalton, *Byz. art*, p. 392, fig. 229. — Schultz-Barnsley, pl. XXXVIII. 1.

2. Millet, *Daphni*, pl. XV. 2.

3. Gravina, pl. 18 B; H. Ét. C 733.

4. Vindob. 154, fol. 268 (les apôtres seuls encore debout). — Laur. VI 23, fol. 197 : H. Ét. C 430. — Parme, Palat. 5, fol. 89 v : Dobbert, *Jahrbuch d. preuss. Kunstsammlungen*, t. XV, 1894, pl. 151, fig. 15. — Iviron 5, fol. 228.

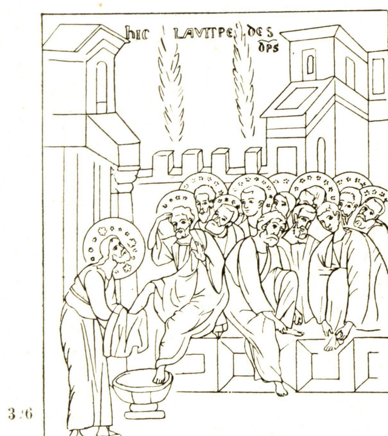
5. Berlin : W. Vöge, *Elfenbeinbildwerke*, pl. 4, n° 9 ; Venturi, t. II, p. 617, fig. 440.

6. Paris. syr. 355, fol. 3 v : Omont, *Mon. Piot*, t. XIX, 1912, p. 10, pl. XVII. — Paris. arm. 18, fol. 18, année 1456 : phot. Macler. — Saint-Jacques-des-Arméniens, à Jérusalem : phot. Baumstark. — Paris. syr. 344, fol. 4.

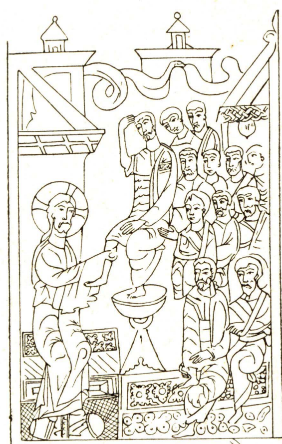
7. Sant'Urbano : D'Agincourt, *Peinture*, pl. CIV. 19 ; Rohault de Fleury, *Évang.*, pl. LXXV. 1 ; phot. Moscioni 6648. — Ms. latin du Vatican, n° 39 : D'Agincourt, *Peinture*, pl. CIV. 18. — Triptyque de Trieste : H. Ét. C 663 ; phot. Alinari 21151. — Bibliothèque Nationale 17325 : Rohault de Fleury, *Évang.*, pl. LXXV. 2.



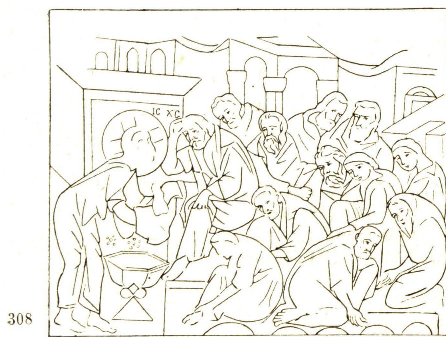
305



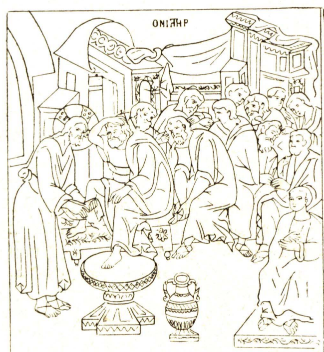
306



307



308



309

Fig. 305. — Mosaïque de Saint-Luc. — 306. Triptyque de Trieste. — 307. Paris. arm. 18.
308. Fresque de la Théosképastos, à Trébizonde. — 309. Fresque de Vatopédi.

a passé, sinon par l'Anatolie, au moins par la Palestine [1].
Au IXe siècle, en Orient, le psautier du Pantocrator (fig. 310) [2] et le Chludov [3] montrent Jésus à gauche, de profil, approchant à petits pas, modestement incliné, avec un geste timide. Pour le reste, ces deux images se rangent franchement dans le groupe cappadocien: Pierre touche sa tête, découvre ses deux jambes (Chludov) ou tend une main (Pantocrator), comme pour solliciter l'ablution [4]. Derrière lui, les autres disciples assistent, debout, à la discussion. Deux miniaturistes byzantins du XIIIe siècle (fig. 311) [5] les font asseoir, sans rien changer aux figures principales, et transmettent ainsi ce vieux motif au peintre serbe du monastère de Marko [6], au brodeur du saccos de Photius (1414-1417, fig. 312) [7]. L'Occident l'a interprété



310



311

FIG. 310. — Psautier du Pantocrator, nº 61.
311. Harley 1810.

1. Aix-la-Chapelle: Beissel, *Hs. Kais. Otto*, pl. XXVIII. — Codex Egberti : Kraus, pl. XLIV. — Munich, Cim. 58 : Leidinger, *Miniaturen*, I. 47 ; Sauerland-Haseloff, pl. 57.6. — Évangéliaire de Poussay : *op. l.*, pl. 55.2. — Codex de Brême: phot. Pfeiffer. — Voyez l'étude d'Haseloff, p. 94, et Vöge, p. 57, 216.
2. Fol. 63, au ps. 50.9.
3. Kondakov, *Drevnosti*, 1878, pl. VI. 4.
4. De même, à Chios, la main gauche montre le bassin.
5. Harley 1810, fol. 240. — Tétraévangile de Kiev, fol. 298.
6. Phot. Millet.
7. Phot. Barčevskij 531.

plus ou moins librement, en variant le geste de Pierre [1]. Mais, sur ce point, assurément, il n'a rien appris à notre XIVe siècle.

On pouvait concevoir aussi que Jésus s'était mis à l'œuvre, lorsqu'il éprouva la résistance de l'apôtre. En effet, sur le diptyque de Milan [2], sa main gauche effleure la plante du pied. L'ivoirier, se souvenant des sarcophages, l'a mis encore à droite et l'a revêtu du costume antique, mais c'est tout ce qu'il a retenu de ces prototypes. Il semble plutôt avoir retourné le poncis de San Bastianello, en changeant le geste du Sauveur. En fait, il appartient déjà au groupe oriental et nous en trouvons la preuve dans les répliques tardives, où deux miniaturistes syriens du XIIe et du XIIIe siècle (fig. 314-315) [3], dépouillant la composition des derniers vestiges hellénistiques, ont transposé le Sauveur à gauche et dessiné cette main brutale qui saisit le pied à la cheville. Le Copte 13, fol. 259 v (fig. 313), conserve le geste discret du diptyque, mais la main droite, au lieu de bénir, tient le linge. Dans ces trois monuments, les apôtres, toujours debout derrière Pierre, témoignent encore une fois de la fidélité qui attache l'Orient aux anciennes formules.



Fig. 312. — Saccos de Photius.

En même temps, nous comprendrons l'attrait qu'il exerce

1. Ivoires de Bonn et de Quedlinburg, Xe siècle : Goldschmidt, nos 37, 147 b. — Autel d'Aix-la-Chapelle : Bock, *Das Heiligthum zu Aachen*, p. 28, fig. 10 ; Aus'm Weerth, *Kunstdenkmäler*, p. 34 ; Rohault de Fleury, *La Messe*, t. I, pl. LXXXVI. — Codex de Göttingen, theol. 231, fol. 58 v : phot. Haseloff. — Porte de Pise : phot. Brogi 3457 ; Reymond, *Sculpture florentine*, p. 29.

2. Garrucci 450 ; phot. Ferrario.

3. Lond. Addit. 7169, fol. 10. — Berol. Sachau 304 : phot. Baumstark.

sur l'Occident. Tantôt, au IX[e] siècle, sur un ivoire de Berlin[1], ou, vers la fin du XI[e], sur le célèbre paliotto de Salerne[2], Jésus allonge simplement la main gauche. Tantôt, au XII[e], sur la porte de Bénévent[3] et le crucifix des Offices, n° 3 (fig. 316), il saisit la jambe à pleines mains. Nous touchons ainsi aux sources de Giotto (fig. 317), sources vraiment orientales, puisque la main gauche fait le même geste que les deux mains ensemble dans les variantes du type cappadocien. L'ivoire de Salerne rappelle le Petropol. 21 ; la porte de Bénévent, l'évangile de Patmos. Sans doute, ces deux monuments nous montrent les apôtres assis et pourraient, à ce titre, dépendre des répliques byzantines[4]. Mais, le crucifix des Offices reproduit, sur ce point, exactement les attitudes du Copte 13, conformes à la tradition cappadocienne. Ainsi, notre motif passe par voie directe de Syrie en Italie, sans s'arrêter à Byzance.

En revanche, Byzance intervient, lorsque, à Saint-Marc (fig. 318)[5], Jésus reçoit le pied dans un pli de sa serviette. Encore observerons-nous, dans cette mosaïque, un trait qui la distingue de la plupart des monuments byzantins. D'ordinaire, en effet, Jésus prend le pied droit au-dessus du bassin, le gauche se recule. Ici, le gauche trempe dans l'eau, le droit vient en avant. Cette disposition insolite appartient au Paris. 74, au psautier de Londres, et dépend, par ces intermédiaires, des originaux cappadociens, psautier du Pantocrator ou même Petropol. 21 et San Bastianello. Elle se perpétue dans la suite, d'une part, en Orient, dans les miniatures arméniennes du XV[e] siècle (fig. 307)[6] et la fresque tardive de Vatopédi (fig. 309), de l'autre, en Italie (fig. 306)[7].

Duccio, sur son rétable[8] (fig. 322), dessine les deux figures à peu près d'après le modèle de Saint-Marc. Pierre trempe aussi son pied gauche dans le bassin. Mais Jésus soutient l'autre par la plante, sans s'aider de la serviette. Le maître siennois se rap-

1. W. Vöge, *Elfenbeinbildwerke*, pl. 14, n° 29. Voy., plus haut, p. 392.4.
2. Bertaux, *Art Italie mérid.*, pl. XIX; Venturi, t. II, p. 636, fig. 461.
3. Venturi, t. III, p. 699, fig. 648.
4. Psautier de Londres et Berol. qu. 66, ou bien, Paris. 74, ivoire de Bologne, etc. Voy. fig. 299-304.
5. Rohault de Fleury, *Évang.*, pl. LXXVI ; phot. Naya 3657.
6. Paris. arm. 18, Jérusalem, Paris. syr. 344. Voy., plus haut, p. 314, note 6.
7. Vatican. lat. 39 : D'Agincourt, *Peinture*, pl. CIV, fig. 18. — Triptyque de Trieste.
8. Rothes, *Sienes. Malerei*, p. 72, pl. XXVI; Weigelt, *Duccio*, p. 98, 241, pl. 24.



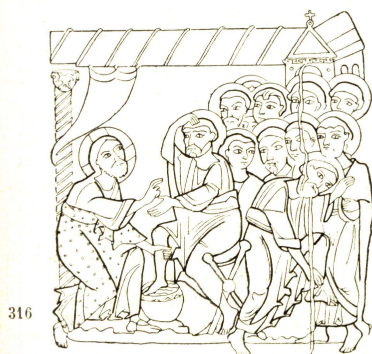
313



314



315



316



317

Fig. 313. — Copte 13. — 314. Tétraévangile syriaque du British Museum. — 315. Berol. Sachau 304. — 316. Crucifix des Offices, à Florence. — 317. Fresque de Giotto, à l'Arena.

proche ainsi du diptyque de Milan. Dans le tableau de Munich (fig. 321) [1], attribué à Cavallini ou à son école [2], la main qui bénissait s'abaisse et vient effleurer le genou. Elle descend plus bas encore, par exemple, sur un ivoire français du Musée de Cluny [3], où les apôtres, debout, la main de Pierre à peine levée devant la poitrine, nous rappellent exactement les anciens types. Sur ce point, nos trécentistes échappent à Byzance.

L'école macédonienne, à Gračanica, à Studenica [4] et au Protaton (fig. 320) [5], traite le motif ainsi que l'école crétoise, à Lavra, à Dionysiou (fig. 319) [6] et à Dochiariou [7]. Elle s'en distingue par un simple détail : le Christ, au lieu de bénir, tient la main renversée. Partout, il reçoit le pied droit dans la serviette, comme à Saint-Marc ; mais le gauche, à la manière byzantine, se recule hors du bassin. Ainsi, le modèle commun aux deux écoles ne comporte aucun des traits particuliers soit à Duccio seul (la main nue sous le pied), soit à Duccio et à Saint-Marc (le pied gauche dans l'eau). Il ressemble à la mosaïque plus qu'au rétable ; il répond mieux que la mosaïque à la formule byzantine du XIe et du XIIe siècle.

De plus, on observera que Duccio et Cavallini, ainsi que Giotto et, plus tard, Angelico, représentent Jésus agenouillé. Ce trait appartient au Trecento. Les peintres l'ont trouvé dans les Méditations : « Jésus se tient courbé, les genoux fléchis, devant les disciples assis. Il lave de ses propres mains, essuie, embrasse les pieds de tous [8]. » L'auteur des Méditations ne faisait d'ailleurs que décrire une image plus ancienne, analogue

1. N° 979-980 : phot. Hanfstaengl 1114.
2. Venturi, t. V, p. 168.
3. Phot. Giraudon 307. Voy. aussi le diptyque n° 1082 : *op. l.* 303.
4. Église de Nemanja, dans le narthex, XVIe ou XVIIe siècle : phot. Millet.
5. D'après la photographie d'un dessin de la Mission Sevastianov. On remarquera que, après le Lavement, on a figuré Jésus annonçant sa passion (Joh. 13. 31 sq.), ainsi qu'à Mateica (voy., plus haut, p. 42). Duccio représente le même épisode, après le Lavement et la Cène, et le place dans une salle identique aux précédentes. Comme nos peintres, il imite quelque évangile illustré. Le Laur. VI 23, fol. 197 (H. Ét. C 430), montre aussi, après le Lavement, Jésus prêchant, mais debout, de face, entre deux groupes d'apôtres, et non assis d'un côté. Weigelt, *Duccio*, p. 243, ne connaît pas d'autre exemple que le rétable, ni dans l'art byzantin, ni en Occident.
6. H. Ét. C 290. — Même type, en Bukovine : Podlacha, *Mal. Buk.*, p. 88, fig. 25.
7. H. Ét. C 273. Dans ces trois églises, la composition est identique. A Lavra, elle se partage entre la voûte et le mur occidental ; à Dochiariou, elle se resserre dans un cadre plus haut que large.
8. S. *Bonaventuræ Meditationes*, ch. LXXIII, Rome, 1596, t. VI, p. 401.



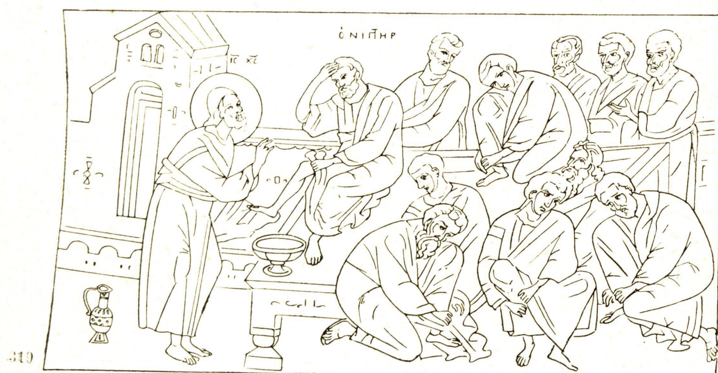




FIG. 318. — Mosaïque de Saint-Marc, à Venise. — 319. Fresque de Dionysiou.
320. Fresque du Protaton.

à telle miniature de Salzbourg [1] ou à la porte de Bénévent. Cette image ne venait point de Byzance. Sans doute, les Orientaux figuraient alors Jésus assis (fig. 313) [2] et peut-être ont-ils suggéré aux Latins l'idée de le mettre à genoux [3]; mais les Byzantins ne pouvaient souffrir cette diminution du Sauveur. L'Orient orthodoxe ne l'admit que beaucoup plus tard, dans le Petropol. 118, fol. 386 v, exécuté selon le goût italien, dans un tétraévangile arménien de 1712/1713 [4], dans celui de Bologne, fol. 90, et dans le manuel de Denys, rédigé au XVIIIe siècle [5].

On nous demandera si les écoles du XIVe siècle n'auraient point imité le Trecento, en le redressant, selon les principes de leur tradition, en lui empruntant le geste, sans l'attitude. En ce cas, elles en auraient reçu d'autres exemples, que nous discernerions aisément, soit parmi les figures secondaires, soit dans l'ensemble de la composition. Duccio (fig. 322) doit presque tout aux modèles byzantins, même certains détails peu communs, car nous pouvons observer, à Chios, l'apôtre qui marque sa surprise en portant sa main à sa bouche, ou bien, dans les deux manuscrits syriaques du XIIe siècle, le bras tendu sur le banc ; pourtant, il n'a fourni à Dionysiou aucun de ces traits distinctifs. En revanche, le tableau de Munich (fig. 321) ressemble singulièrement à notre fresque. Si l'on sait éliminer quelques détails, on y reconnaîtra une composition presque identique, traitée dans un autre style. Mais qui a opéré la transposition ? Est-ce Cavallini ou le maître inconnu, imité plus tard à Dionysiou ? On répondra : Cavallini, si l'on peut rattacher Dionysiou à la tradition byzantine, car il est clair que cet artiste procède avec infiniment plus de liberté.

Le groupement des apôtres. — Ainsi, nous achèverons de démontrer l'indépendance des écoles byzantines, au XIVe et au XVIe siècle, en étudiant le groupement des apôtres.

A l'origine, on en met deux seulement sur le banc : Pierre et Jean, tantôt, à Saint-Luc (fig. 305), dos à dos, symétriques, tantôt, à Daphni, parallèles. Puis, l'on en prit trois et l'on

1. Évangéliaire de Saint-Pierre : Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. XIX. 61.

2. Copte 13, manuscrits de Morgan et Gabbay, Saint-Jacques-des-Arméniens, 1654 (Baumstark, *Monatshefte f. Kunstw.*, 1911, p. 255, pl. 55.4 . Ce mouvement est discrètement indiqué dans le Paris. arm. 18 (fig. 307) et le Paris. syr. 344.

3. Les mélodes palestiniens se représentent Jésus « pliant le genou » : Papadopoulos-Kérameus, Ἀνάλεκτα, t. II, p. 114, l. 13 ; p. 115, l. 23.

4. Saint-Jacques-des-Arméniens : phot. Baumstark.

5. Didron, p. 189 ; Papadopoulos-Kérameus, p. 103.

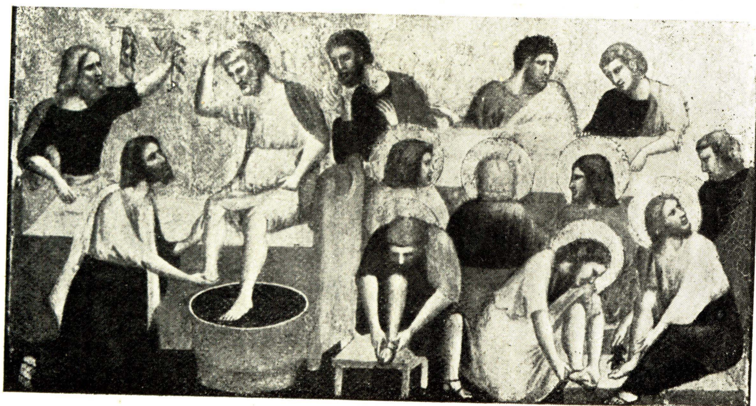


Fig. 321. — Diptyque de Munich, nos 979-980.
(Phot. Hanfstaengl).



Fig. 322. — Rétable de Duccio, à Sienne.
(Phot. Alinari).

chercha, soit le contraste (fig. 301) [1], comme à Saint-Luc, soit l'uniformité (fig. 311) [2], comme à Daphni. Enfin, on voulut allonger le banc, multiplier les figures assises et l'on suivit naturellement le système de Saint-Luc (fig. 303-304) [3].

Au XIIe siècle, Pierre se voit juché sur un siège élevé ou sur une table. Cet adroit artifice le dispense de lever le pied trop haut, s'il veut éviter au Sauveur la peine de se baisser. Un ivoire allemand, réplique très libre du diptyque de Milan [4], a précédé, au XIe siècle, l'évangile syriaque de Mélitène et le tétraévangile de Kiev, qui nous offrent ce motif plus de cent ans après. Mais, il est clair que les Italiens (fig. 306, 318) [5] l'ont reçu des Byzantins. Plus tard, ceux-ci utilisent la place libre au premier plan : les apôtres débordent sur le côté, vis-à-vis du Christ (fig. 307, 309) [6], puis, se replient au-devant du banc : plusieurs se déchaussent, accroupis sur le sol. Ils forment ainsi, à Trébizonde (fig. 308), par exemple, un groupement assez riche, d'un bon effet. A Dionysiou et sur le coffre de Bologne, les figures, plus espacées, nous laissent discerner les sources de cette composition nouvelle : l'apôtre accroupi sur une sorte de large tréteau et ses compagnons, debout par derrière, appartiennent au tétraévangile de Parme (fig. 608), les autres, assis sur le sol, au livre de péricopes de Sainte-Erentrud, réplique d'un modèle byzantin. D'autres iconographes, en Russie [7] ou en Arménie [8], imitèrent la disposition de la Cène, lorsque les convives font le cercle autour de la table.

On admettra donc que le Trecento n'a guère contribué à enrichir l'iconographie du Lavement. Il n'éprouvait pas le besoin de hisser l'apôtre sur une table, puisqu'il mettait Jésus à genoux. Giotto et même encore Bartolo di Fredi [9] pouvaient

1. Berol. qu. 66, psautier de Mélisende, Iviron 5, ivoire de Berlin, n° 9.
2. Laur. VI 23, Monréale, Paris. syr. 355, Harley 1810, Kiev.
3. Chios, Paris. 74, ivoire de Bologne.
4. Musée de Berlin : W. Vöge, *Elfenbeinbildwerke*, pl. 14, n° 41.
5. Saint-Marc de Venise, Sant'Urbano, manuscrit latin du Vatican, n° 39, Lucques, Bibl. govern., n° 1275, bible de Farfa, triptyque de Trieste.
6. Paris. arm. 18, Saint-Jacques-des-Arméniens (XIV-XVe s., et ann. 1654), Paris. syr. 344. — Homophorion géorgien du Saint-Sépulcre : phot. Soc. orth. Palest. 617. — Vatopédi : H. Ét. C 265.
7. Collections Chanenko (XVe s.) et Ostrouchov (vers 1500) : Grabar, t. VI, p. 260, 283. — Collection Silin : Lichačev, pl. CXL. 248. — Collection Lichačev : *op. l.*, pl. CCXXIX. 416. — Porte de Rostov : phot. Barčevskij 148.
8. Église arménienne d'Alep, XVe siècle : Johann Georg Herzog zu Sachsen. *Tagebuchblätter aus Nordsyrien*, p. 52, fig. 56.
9. Triptyque de Pienza : phot. Gargiolli C 5726.

ainsi s'accommoder de l'ancien procédé byzantin. Lorsque Giotto innove, il élargit le cercle, selon les lois de la perspective, sur le sol, autour de Jésus.

Les Slaves, toujours plus hardis que les Crétois de l'Athos, auront emprunté aux modèles italiens quelques détails pittoresques : à Veluče, par exemple, le petit serviteur qui se hâte vers l'amphore, d'un pas plus alerte que la figure paisible de Bénévent ou de l'Arena. Quelque œuvre italo-grecque, analogue au Petropol. 118, aura porté le motif en terre slave. En revanche, le peintre du Protaton (fig. 320) et surtout celui de Rudenica (fig. 323) ne doivent pas à Angelico l'apôtre qui se déchausse, assis de face. Ils n'ont fait qu'accentuer l'attitude triviale qu'ils pouvaient observer dans le Paris. 74 ou à Saint-Marc.



Fig. 323. — Fresque de Rudenica.

Signification des gestes. — Revenons sur le chemin parcouru. Aux origines, l'art hellénistique a représenté les hésitations, la résistance de Pierre ; l'art oriental, son acceptation et l'acte de Jésus. Le goût réaliste de l'Orient peut expliquer ce changement. Nous le comprendrons mieux encore, en lisant Chrysostome : « Pierre dit : " Seigneur, tu me laves les pieds ? "... Il résistait par amour... Jésus lui dit : " Si je ne te lave pas les pieds, tu n'auras pas de part avec moi. " Que répond l'ardent disciple ? " Seigneur, non seulement les pieds, mais les mains et la tête ". Son refus était énergique ; son acceptation, plus énergique encore [1]. » Aussi, le miniaturiste du Rossanensis peindra-t-il son élan passionné ; celui du Pantocrator. 61 ou le mosaïste de Chios, son geste expressif. Mais, que fera Jésus pendant ce temps ? Chrysostome attache moins de prix à son acte qu'à sa parole : « Pourquoi Jésus ne lui a-t-il pas donné ses raisons, mais l'a-t-il menacé ? C'est qu'il ne l'eût point persuadé, s'il avait dit : " Laisse faire, par cela je vous apprendrai l'humilité "... Mais que dit-il ? Ce que Pierre redoutait plus que tout : être séparé du Seigneur. » Aussi, l'artiste, inspiré par Chrysostome, fera-t-il sentir par le geste la parole menaçante de Jésus. Que Jésus approche simplement, comme dans les psautiers Chludov, ou que, déjà, il se

1. Chrysostome, *In Joh. Homil.*, 70. 2.

mette à laver, comme sur le diptyque de Milan, il lèvera la main droite avec l'autorité du maître. Ces monuments appartiennent, semble-t-il, à la tradition hellénistique de la Syrie. Aux xie-xiie siècles, pareil motif est rare à Byzance. Quelle force mystérieuse l'a conservé, en ce temps, sous le rude pinceau des miniaturistes syriens et coptes, pour le transmettre, par des voies diverses, aux *principales écoles du* xive *siècle*, en Orient et en Italie ?

CHAPITRE III

La Trahison de Judas

Type hellénistique. — Sur les sarcophages, Judas vient de gauche, approche à grands pas. Il trouve Jésus seul [1] ou parfois suivi d'un apôtre [2]. A Ravenne [3], on en compte cinq. Pierre, en tête, va tirer l'épée du fourreau et, de plus, Judas entraîne à sa suite, à quelque distance, un petit groupe de soldats, en courte tunique, et de Juifs, vêtus de la pénule. Deux soldats, allongeant le bras, ont saisi Jésus par un pan de son manteau ; le premier le menace de son épée. Tous observent le plus grand calme, sauf Judas qui se hâte.

Type oriental. — Judas vient de droite; plus d'apôtres. Des hommes, nommés Ἰουδαῖοι ou Ἑβραῖοι, portent des bâtons et des torches, non des épées. Dans l'évangile de Rabula (fig. 324), Judas, familier et passionné, se jette dans le sein de Jésus, alors qu'un des deux Juifs entraîne déjà la troupe, une torche à la main. Sur la colonne de Saint-Marc [4], on voit le traître seul à droite et trois Juifs à gauche, dont l'un saisit le pan flottant du manteau divin. Dans le psautier du Pantocrator (fig. 325) [5], les impies (ils ne sont que deux) avancent ensemble, l'un masquant l'autre, et osent toucher l'épaule et le bras. Puis, dans les fresques cappadociennes, ils entourent Jésus de tous côtés, en grand nombre : fantoches raides et monotones à Balleq-Klissé (fig. 326), foule souple et vivante dans la nef de Toqale et à Hemsbey-Klissé [6]. D'ordinaire, Jésus tient son rou-

1. Arles : Garrucci 399. 5.
2. Saint-Maximin, à Arles : Le Blant, *Gaule*, pl. LIV. 3; Garrucci 352. 4. — Vérone : Garrucci 333. 1. — Rome : *op. l.* 402.4 (d'après Sybel, t. II, p. 142).
3. Garrucci 254. 4 ; Pokrovskij, p. 298 ; phot. Ricci 117.
4. Gabelentz, *Plastik in Venedig*, p. 17 ; Garrucci 496 ; Venturi, t. I, p. 264, fig. 251 ; Ongania, *Dettagli*, VII, pl. 397 c.
5. Fol. 58, ps. 55. 1 : Brockhaus, pl. 18 ; H. Ét. C 87.
6. Phot. Jerphanion.

leau plus ou moins apparent et bénit. Le type cappadocien pénètre en Italie [1].

Ainsi, nos deux groupes diffèrent, à la fois, par le choix des





Fig. 324. — Codex de Rabula. — 325. Psautier du Pantocrator, n° 61. 326. Fresque de Balleq-Klissé.

figures secondaires et par la disposition des principales. Le choix dépend des textes. A Ravenne, on a combiné Joh. 18. 22 : « La cohorte, le tribun et les serviteurs des Juifs saisirent Jésus », et

1. Città di Castello, paliotto, xiie siècle : phot. Alinari, 4858 ; Venturi, t. II, p. 664, fig. 489 ; Rothes, *Altumbr. Malerschulen*, pl. 5, fig. 6 ; Reymond, *Sculpture florentine*, p. 22. — Bible de Farfa, Vatican. lat. 5729, fol. 369 : phot. Preuss. hist. Institut 5492.

Luc 22. 52 : « Jésus dit aux prêtres, aux stratèges du hiéron et aux anciens qui étaient là... » En Cappadoce, on représente, d'après Mat. 26. 47 et Marc 14. 43, « la foule nombreuse envoyée par les prêtres, les scribes et les anciens », ou plutôt, « les Juifs », qui, d'après l'apocryphe, accusèrent le Sauveur devant Pilate. La disposition tient à une raison d'un autre ordre. Quand on voulut représenter Jésus aux divers moments de l'épisode, on substitua à la pose de face l'attitude de la marche, qui faisait mieux sentir la continuité de l'action : procédé très usité, que nous connaissons déjà. En effet, dans les cycles qui vont passer sous nos yeux, Jésus marche toujours de gauche à droite, dans le sens de l'écriture : il est donc naturel que Judas vienne à sa rencontre, de droite à gauche.

Les cycles. — Examinons ces cycles et nous comprendrons mieux le type oriental, ses variantes et ses ramifications, en Occident ou dans le domaine byzantin.

On voudra bien se rappeler d'abord que le quatrième évangile s'écarte des synoptiques. Il remplace le baiser par un acte plus digne du Verbe Incarné (Joh. 18. 2-9) : Judas arrive avec la cohorte, Jésus s'avance et se fait connaître. « Judas, qui le trahissait, était aussi debout avec eux. Dès que Jésus leur eut dit : " C'est moi ", ils reculèrent et tombèrent par terre. »

L'art hellénistique, toujours réservé, représente, sur la lipsanothèque de Brescia [1], le moment où la cohorte arrive. Jésus lui fait face : rien ne désigne Judas. Plus tard, au XIe siècle, dans le Petropol. 105 (fig. 328) [2], le traître amenant les Juifs, se retourne pour leur faire signe. Dans le Paris. 74 [3] et le tétraévangile de Gélat [4], il gesticule encore et déjà la parole divine a renversé les méchants. D'ordinaire, à ce moment, Judas s'efface. Dans le tétraévangile géorgien de Djroutchi (fig. 329) [5], Judas, amenant la cohorte (Joh. 18. 3), apparaît à l'extrémité de la frise, quand tout est fini, quand Pierre a tranché l'oreille (Joh. 18. 10-11), en face de Jésus poussé et entraîné par deux agents (Joh. 18.12-13). Le miniaturiste a interverti les scènes, ou plutôt, il a soudé la première, celle du Petropol. 105, aux dernières, qui sont communes aux quatre évangiles. Illus-

1. Garrucci 445 ; Graeven, II. 13.
2. Fol. 204, avant Joh. 18. 3.
3. Pl. 172. Voyez aussi la réplique bulgare d'Elisavetgrad : Pokrovskij, p. 299, fig. 143.
4. Fol. 267 v : Pokrovskij, *Opisanie*, p. 304, n° 234.
5. Fol. 115, près du texte de Marc : phot. Ermakov 16728.

trant le texte de Marc, il ne pouvait comprendre dans sa combinaison les soldats et les Juifs renversés sur le sol.





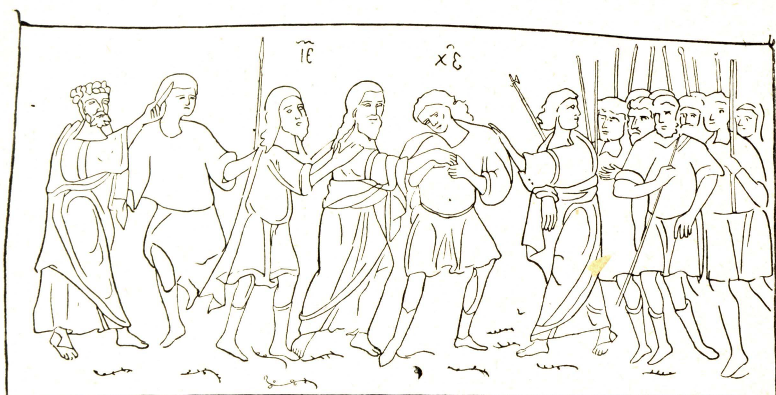


Fig. 327. — Ivoire du Kaiser-Friedrich Museum, n° 68. — 328. Petropol. 105. 329. Tétraévangile de Djroutchi.

Cet épisode forme pourtant le motif typique, le plus souvent reproduit et parfois combiné avec le baiser [1], ou même, avec le cycle conçu d'après les synoptiques [2]. Ici encore, nous cons-

1. Codex de Cambridge : Garrucci 141. 2, etc. — Paris. 74. — Porte de Bénévent : Venturi, t. III, p. 696, fig. 646.

2. Ivoire carolingien du British Museum, n° 45, IXe siècle : Graeven, I. 37 ; Venturi, t. II, p. 194, fig. 161 ; voir *op. l.*, p. 227 ; Dalton, *Cat. Ivory*, pl. XXIV ; Goldschmidt, n° 133 a.

taterons que le Paris. 74, avec le codex de Cambridge, l'ivoire carolingien du British Museum et la porte de Bénévent, représente la tradition hellénistique, toujours mesurée, toujours soucieuse de la tenue et de l'élégance, et s'oppose au réalisme des psautiers Chludov (fig. 330) [1], qui nous montrent les misérables violemment projetés sur le sol, quelques-uns le dos en l'air [2].

Prenons maintenant Matthieu, le plus complet des synoptiques. Numérotons les épisodes :

	Mat.	Marc	Luc
I. — Jésus reçoit le baiser. . . .	26. 47-49	14. 43-45	22. 47-48
II. — On l'arrête	50	46	
III. — Pierre frappe le serviteur, Jésus le réprimande . . .	51-54	47	49-51
IV. — Jésus harangue la foule. . .	55	48-49	52-53
V. — Les disciples fuient	56	50	
VI. — On emmène Jésus chez le grand prêtre.	57	53	54

Luc omet V, il réunit II à VI : on arrête Jésus à la fin. Il ajoute que Jésus remet l'oreille au serviteur.

Les monuments du ve et du vi^e^ siècle [3], et leurs répliques latines (fig. 333) [4], représentent, après le baiser, Jésus arrêté ou emmené. Les psautiers Chludov (fig. 331) [5] ne retiennent que

1. Pantocrator. 61, fol. 42, ps. 35. 13 : H. Ét. C 84. — Lond. Addit. 19352, fol. 41 v, et Barberin. 372, fol. 57. Cf. Tikkanen, *Psalterillustration*, p. 55, fig. 70.

2. Comparez avec Lutz, *Les verrières de l'ancienne Saint-Etienne à Mulhouse*, Mulhouse, 1906, pl. IV.

3. Voir, plus haut, p. 44.

4. Codex de Cambridge. — Reliure du Paris. lat. 9388 : Goldschmidt, n° 73. — Plaque d'ivoire du Louvre (acq. 1905) : *op. l.*, n° 80 ; Migeon, *Les arts*, 1906, n° 50, p. 9. — Plaque du British Museum : voy., plus haut, p. 329, note 2. — Ivoire allemand du Musée de Berlin, xiie siècle : W. Vöge, *Elfenbeinbildwerke*, pl. 20, n° 64. — Église de Zillis : Rahn, *Mittheil. antiquar. Gesellschaft*, t. XVII, 1872, p. 110 sq. — Sur la colonne de Saint-Marc et sur un dessin du trésor de l'église de Saint-Etienne, à Auxerre, xiie siècle (Prou, *Gazette archéologique*, t. XII, 1887, p. 138, pl. 19), Jésus est conduit devant Caïphe ou Pilate.

5. 1° Ps. 38. 10. Chludov : Kondakov, *Drevnosti*, 1878, pl. VI. 3. — Pantocrator. 61, fol. 48 : H. Ét. C 85. — Barberin. 372, fol. 64 (Jésus emmené). — 2° Ps. 55. 1 : Chludov : Kondakov, *op. l.*, pl. IX. 2. Le Pantocrator. 61 figure le baiser. La réplique slavonne de 1397 comprend aussi deux fois l'image de Jésus entre deux groupes de soldats : *Korrekt. listy*, fol. 3, ps. 2. 1-2 ; fol. 27 v, ps. 21. 13-17.

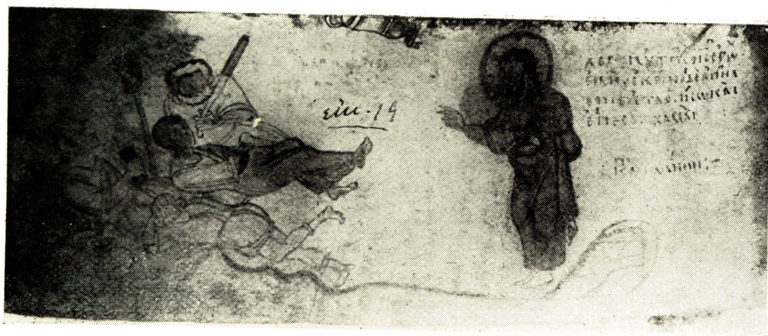


Fig. 330. — Psautier du Pantocrator, n° 61, fol. 42.
(H. Ét. C 84).



Fig. 331. — Pantocrator, n° 61, fol. 48.
(H. Ét. C 85).

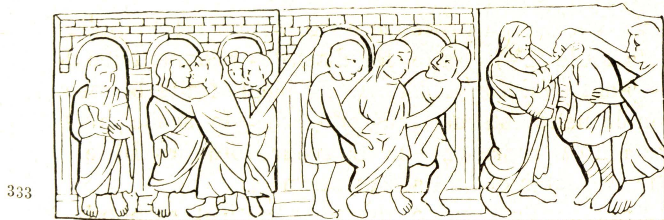


Fig. 332. — Psautier Barberini.
(Coll. H. Ét.).

l'arrestation. A ces deux scènes, on joint souvent l'épisode de Malchus [1].

Le cycle complet, dans le Laur. VI 23, occupe deux frises (fig. 334-335) : 1° Fol. 55, avant Mat. 20. 48. Deux sujets : d'abord, Jésus annonce aux apôtres, debout, que le traître arrive

333



334



335



Fig. 333. — Ivoire du Louvre. — 334-335. Laur. VI 23.

(Mat. 26. 46), puis, le baiser (I). Le baiser rappelle Ravenne : un des disciples se tient encore derrière le Maître et, plus loin, vers la gauche, Pierre, se voyant enveloppé par la foule, accomplit l'acte de violence qu'il esquissait à peine dans la mosaïque : toujours debout, à peu près à la même place, il

1. Cambridge, Saint-Marc, plaques du British Museum et du Louvre, Zillis.

tranche l'oreille de Malchus. En revanche, notre miniature, ainsi que les monuments syriens et cappadociens, traduit fidèlement le texte de Matthieu, car ceux qui suivent Judas, sans toucher encore à Jésus, ne portent ni l'épée, ni la pénule, mais simplement la tunique courte. 2° Fol. 55 v, avant Mat. 26. 55. Le cortège est en marche. Jésus s'arrête et se retourne pour réprimander Pierre, en présence du serviteur (III) ; puis, il harangue la foule (IV) ; enfin, les disciples prennent les devants et s'éloignent (V). Le copiste du XIe siècle imite la réserve de son modèle hellénistique, puisqu'il omet la scène brutale de l'arrestation et représente le Sauveur toujours libre. Il fait ressortir ses actes et non ses souffrances.

Le tétraévangile copte-arabe de l'Institut catholique, fol. 56 v, (fig. 336-337) [1], ne comprend que deux scènes : le baiser,



Fig. 336-337. — Institut catholique, copte-arabe 1.

puis, Jésus emmené, les mains liées. Dans la première, Jésus, seul à gauche, accueille le traître, que suivent, à quelque distance, des hommes en courte tunique : rédaction fort ancienne, car nous la retrouvons, sans changement, dans le sacramentaire de Drogon [2]. Le miniaturiste carolingien, au IXe siècle, le copte, au XIIIe, imitaient un commun prototype oriental, qui précéda celui du Laur. VI 23. Plus tard, d'autres latins se rapprochent du manuscrit de Florence, car ils conservent, derrière Jésus, un

1. Hyvernat, *Album de paléographie copte*, pl. XLIX.
2. Bastard, *Peintures et ornements des manuscrits*, t. II, pl. 136.

ou plusieurs apôtres [1], puis, Pierre frappant Malchus, debout [2] et même agenouillé [3]. La seconde scène, — Jésus emmené, — rappelle la miniature de Djroutchi et se retrouve aussi en

338





339



340

Fig. 338. — Tétraévangile de Saint-Jacques-des-Arméniens. — 339. Tétraévangile syriaque du British Museum. — 340. Copte 13.

Occident, sur un ivoire de Berlin (fig. 327) [4], qui paraît provenir de Salerne. L'une et l'autre se laissent reconnaître, sous

1. Missel de Jumiège, début du XI[e] siècle : A. Wilson, *The Missal of Robert of Jumiège*, pl. V. — Ivoire de la cathédrale de Narbonne, IX-X[e] siècle : *Annales archéol.*, t. XXVII, p. 1 ; Goldschmidt, n° 31.

2. Bas-relief, au dôme de Modène : Venturi, t. III, p. 265, fig. 252.

3. Autel d'Aix-la-Chapelle : Bock, *Das Heiligthum zu Aachen*, p. 28, fig. 10 ; Aus'm Weerth, *Kunstdenkmäler*, pl. XXXIV. 1 ; Rohault de Fleury, *La Messe*, t. I, pl. LXXXVII.

4. W. Vöge, *Elfenbeinbildwerke*, pl. 23, n° 68.

la plume d'un quattrocentiste, dans l'Ambros. L 58 sup. [1].

D'autres artistes réunirent en un seul tableau, en une action simultanée, plusieurs épisodes.

Dans ce cadre unique, le Copte 13, fol. 67 (fig. 340), comprend le baiser, l'arrestation, la guérison du serviteur et la fuite des apôtres. Le réalisme oriental a inspiré la combinaison. Il s'est attaché surtout à l'arrestation et, ne sachant plus apprécier les gestes mesurés des psautiers Chludov, il représente la scène dans toute sa brutalité. Ainsi procèdent les Syriens, au XIIe siècle (fig. 339) [2], les Arméniens, au XVe (fig. 338) [3]. Comme eux, le miniaturiste copte paraît interpréter ce thème particulier en y interpolant la figure de Judas, car le traître passe dans le fond, derrière Jésus [4], et laisse le champ libre aux sbires qui l'empoignent et le frappent, à Malchus qu'il guérit. Les apôtres, ayant conservé leur place, à gauche, à la suite du Maître, retournent sur leurs pas.

Les miniaturistes de Reichenau et de Trèves-Echternach [5] semblent avoir emprunté aux monuments orientaux les traits les plus saillants de leur composition ; au type de Rabula, l'élan de Judas qui vient se coller contre la poitrine de Jésus ; à celui des tétraévangiles syriens et arméniens, la violence des brutes qui empoignent et tirent les bras du Sauveur ; à celui du Copte 13, sa sollicitude pour le serviteur affaissé sous les genoux de Pierre. Dans le codex de l'Escurial [6], Judas se glisse aussi dans le fond, derrière l'épaule. Nous pourrions signaler d'autres analogies dans les miniatures de Salzbourg ou le dessin d'Auxerre [7], les ivoires [8] et les nombreux monuments d'Italie [9].

1. Fol. 46, 46 v : éd. Ceriani. Judas est suivi par les Juifs, comme dans le Petropol. 105.

2. Lond. Addit. 7169, fol. 11 v.

3. Tétraévangile de 1415/1416, à Jérusalem (Saint-Jacques-des-Arméniens) : phot. Baumstark.

4. Dans le tétraévangile arménien de 1057 (Etchmiadzin 362 G : phot. Macler), Judas, à gauche, sort aussi du fond. Dans les mss de Morgan et Gabbay, agenouillé hors du cadre, ou petit comme un enfant, il baise la main.

5. Codex Egberti : Kraus, pl. XLV. — Cim. 58 : Leidinger, *Miniaturen*, I, pl. 48 ; voy. Vöge, p. 70 et 216. — Codex de Brême : Müller, *Mitt. Central-Commission*, t. VII, 1862, p. 63 ; phot. Haseloff. — Gotha, fol. 100 v : phot. Pfeiffer. — Bruxelles, nº 9438 : phot. Haseloff.

6. Fol. 602 v : phot. Haseloff.

7. Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. XV. 48, LXXX. 268. Voy., plus haut, p. 330.4.

8. Bénitier de Granenburg : *Bonn. Jahrb.*, t. LVIII, 1876, pl. IX. — Reliquaire d'Agram : *Mitth. Central-Commission*, t. VIII, 1863, pl. VIII.

9. Monréale : Gravina, pl. 18 B ; H. Ét. C 733. — S. Maria ad Cryptas, près Fossa : Bertaux, *Art Italie mérid.*, p. 299 ; phot. Moscioni 9372. — San Pel-



341



342



343



344



345

Fig. 341. — Tétraévangile de Parme. — 342. Petropol. 105. — 343. Psautier de Londres. 344. Vatican. 1156. — 345. Tétraévangile de Gélat.

En Italie, même lorsque Judas vient de gauche, à la manière hellénistique, nous retrouvons tel ou tel de ces traits significatifs : Jésus, saisi au poignet [1], bénissant le serviteur [2], Judas se glissant le long du corps [3], ou même, venant le prendre en traître par derrière [4], Pierre et Malchus debout à gauche [5].

Les Byzantins réunirent aussi, en une scène, les trois épisodes essentiels : baiser, arrestation et Malchus ; mais ils indiquent l'arrestation avec toute la réserve que leur inspiraient les modèles antiques et montrent toujours Jésus indifférent à l'acte de Pierre. Le tétraévangile de Parme, fol. 90 (fig. 341), semble resserrer dans un cadre étroit le cycle du Laur. VI 23 ; il en retient Pierre et Malchus, Jésus et Judas, enfin le cortège en marche. Un des agents entraîne la foule, tandis que le serviteur, poursuivi par l'apôtre, pousse discrètement le Sauveur. Les répliques de cette composition (fig. 342-343) [6], dont on a parfois retourné le poncis et modifié l'ordonnance (fig. 344-345) [7],

legrino, à Bominaco : Bertaux, *op. l.*, p. 291. — Crucifix des Offices, n° 3 : phot. Brogi 14680. — Artaud de Montor, *Peintres primitifs*, pl. 34 : « peint par Pierre Laurati ». — Venise, Accademia, n° 26 : Laudedeo Testi, *Storia della pittura veneziana*, p. 161. — Fresque de Berna, à San Gimignano : phot. Lombardi 1692. — Autel de Sant'Eustorgio, à Milan : Venturi, t. IV, p. 574, fig. 452. — A San Gimignano, les apôtres fuient vers la gauche, comme dans le Copte 13. Sauf à Monréale, les soldats n'empoignent pas Jésus. A Milan, Malchus est à droite.

1. Saint-Marc de Venise : phot. Naya 3610. — Exultet de Fondi, vers 1115 : Bertaux, H. Ét. C 1549. — Florence, Offices, école de Giotto : phot. Alinari 638.

2. Saint-Marc, Exultet de Fondi. — Baptistère de Florence : phot. Alinari 3741 ; Venturi, t. V, p. 225, fig. 184. — Peinture de l'église supérieure d'Assise : phot. Anderson 15341. — Triptyque de Bartolo di Fredi, à Pienza : phot. Gargiolli C 5726.

3. Saint-Marc, Exultet de Fondi, rétable de Duccio (Weigelt, *Duccio*, p. 104, 244, pl. 28), Sagro Speco. Comparez au rétable un polyptyque français du Midi, Coll. Douglas : phot. Giraudon 453. Cf. Bouchot, *Primitifs franç.*, p. 193.

4. Baptistère de Florence. — Venise, Accademia, n° 21 : phot. Anderson 12320 ; Venturi, t. V, p. 934, fig. 734. — Miniature française du XIIIe siècle : Catalogue de G. Boerner, *Miniaturen und Manuskripte des XII bis XVI Jahrh.*, 1911, n° 16.

5. Baptistère de Florence. — Pise, crucifix de San Martino : phot. Gargiolli. — Venise, Accademia, n° 21. — Pérouse, Pinacothèque, salle I, n° 7. — Pérouse, triptyque Marzolini. — Rétable de Duccio. — Polyptyque français.

6. Psautier de 1066, Lond. Addit. 19352, fol. 45 v, ps. 37. 12. — Petropol. 105, fol. 62, avant Mat. 26. 47. — Paris. Suppl. grec 27, fol. 118 v : Bordier, p. 217, d'où Pokrovskij, p. 300, fig. 144. — Peintures cappadociennes d'Elmale, Tchareqle, Qaranleq : phot. Jerphanion. — Mosaïques de Chios : Schmidt, *Izvjestija russk. Instituta*, t. XVII, pl. LVII. — Sant'Angelo in Formis : Kraus, *Jahrbuch d. k. preuss. Kunstsammlungen*, t. XIV, 1893, pl. III.

7. Évangile de Gélat : phot. Ermakov 7407. Voy. Pokrovskij, *Opisanie*, p. 281, n° 64. — Vatican. 1156, fol. 194 v : H. Ét. B 99. — Paris. 74, pl. 84.

dépendent en quelque mesure de l'école syrienne et anatolienne. Mais, quelques-unes ont subi le contact du pur type byzantin : les pénules des pharisiens ou les piques des soldats se mêlent aux courtes tuniques du populaire. Plus tard, aux XVI[e] et XVII[e] siècles, Russes [1] et Serbes (fig. 346) [2] continuent plus librement cette tradition séculaire. Mais, ailleurs, retrouvant Jésus à droite, nous poserons la question : Orient ou Italie ?



Fig. 346. — Fresque de Blagovješčenie (Kablar).

Au XII[e] ou XIII[e] siècle, dans le Berol. qu. 66, fol. 89 (fig. 347), Jésus allonge le bras droit qui bénit : geste byzantin, ou plutôt, anatolien [3]. Un soldat le saisit au poignet : Syriens et Latins ont pu donner l'exemple. Mais, ce soldat, posé de dos, à cette place, appartient, nous le verrons, à l'iconographie commune du Trecento et des Serbes.



Fig. 347. — Berol. qu. 66.

Au début du XV[e], dans la fresque de Rudenica (fig. 348), nous apercevons un trait des antécédents byzantins, tels que le tétraévangile de Parme ou le Vatican.

— Psautier de Mélisende, Egerton 1139, fol. 7 v. — Sant'Urbano : phot. Moscioni 6649.

1. Kirillo-Bjelozerskij monastyr : phot. Barčevskij 1315. — Porte de Rostov : *op. l.* 148. Les apôtres fuient, derrière Jésus, à gauche, comme dans le Copte 13. — Saccos de Laurent I[er] : *op. l.* 790. Les apôtres suivent Jésus.

2. Blagovješčenie (Kablar).

3. Chios, Petropol. 105, Suppl. 27, Bologne, n° 3290, fol. 10 (phot. Macler.

1156 : cet agent, en courte tunique, qui entraîne le groupe vers la droite. Mais, Jésus n'accourt plus à la rencontre du traître ; impassible, il le regarde à peine arrondir l'échine, comme sur le rétable de Duccio ; il entend, de l'autre côté, les gémissements de Malchus, que Pierre pressait contre le sol [1] ; il avance le bras vers le blessé, tandis qu'il se sent saisi par un soldat. Trait pour trait, nous retrouvons cette composition, sous sa forme archaïque, vers la fin du XIIe siècle, sur le crucifix des Offices, n° 3 (fig. 349), à Florence. Au XIIIe, un miniaturiste basilien (Ambros. D 67 sup.) interprète ce modèle (fig. 350). Berna, à San Gimignano, s'en souvient encore. Les Serbes lui ont donné un aspect byzantin.



Fig. 348. — Fresque de Rudenica.

Type byzantin. — Le vrai type byzantin descend en ligne directe du type hellénistique. Il conserve les traits distinctifs de Ravenne : Judas à gauche, les soldats et les pharisiens mêlés au peuple. Il s'est développé dans le même sens que le Laur. VI 23 et le tétraévangile de Parme : derrière Jésus, Pierre, restant seul des apôtres, tranche l'oreille à Malchus.



Fig. 349. — Crucifix des Offices, à Florence.

1. Il ne reste que les pieds des deux personnages.

Aux Saints-Apôtres [1], la petite troupe de Ravenne devient « une foule mélangée et désordonnée ». Écoutons Mésaritès : « Qui sont ces porteurs de torches ? Ces hommes qui tiennent des bâtons dans leurs mains,... tirent l'épée,... portent des lances ?... Quel est leur chef (λοχαγός) [2] ? Ils sont sortis vociférant et furieux. » Le traître avance aussi d'un pas rapide et ses deux bras enlacent Jésus. Mais, ainsi que sur les sarcophages, « le Seigneur, magnanime envers le meurtrier,... donne sa joue à baiser, tend ses lèvres, ouvre ses bras. » Voici maintenant, au lieu de l'allusion, l'acte brutal : « Pierre tire l'épée (μάχαιραν) du fourreau et coupe l'oreille du serviteur Malchus. Le sang coule. Les oreilles du Seigneur saisissent le gémissement,... sa miséricorde le devance. Aussitôt, l'oreille est guérie et le serviteur reconnaît Dieu. » Nouvelle scène, où l'on revoyait Jésus une seconde fois, comme dans le Laur. VI 23 ou l'ivoire carolingien du Louvre, sans doute, levant la main pour réprimander l'apôtre et guérir le serviteur. Visiblement, Mésaritès décrit les groupes dans l'ordre où ils se succédaient, de gauche à droite : Judas venait donc de gauche, comme à Ravenne.



Fig. 350. — Ambros. D 67 sup.

Voyons maintenant les types iconographiques où les trois épisodes se confondent, où Pierre poursuit Malchus, près de Jésus recevant le baiser.

Un fait essentiel nous frappera d'abord : la très longue persistance des types. Prenons trois époques : Ravenne, Daphni, Angelico (fig. 351-353) [3]. La différence des styles ne nous cachera pas la parenté des motifs. Un trait rare suffirait à éveiller no-

1. Heisenberg, *Apostelkirche*, p. 56. 5.
2. Joh. 18. 12 : χιλίαρχος.
3. Daphni : Millet, *Daphni*, pl. XV. 1 ; H. Ét. B 339. — San Marco : Marchese, *San Marco illustrato*, pl. XXI ; phot. Brogi 2776.

tre attention : Jésus impassible dédaigne le baiser [1]. Sur la gauche, nous revoyons, à Daphni, le λοχαγός, l'épée droite, immobile, comme s'il attendait l'ordre du pharisien qui désigne le Sauveur. A San Marco, ce personnage, avançant maintenant d'un pas libre et souple, saisit le Christ, comme à Ravenne, en le menaçant de son arme. Un Juif le suit, deux compagnons l'assistent. A droite, tout naturellement, la scène a changé, suivant l'exemple des Saints-Apôtres : les disciples ont disparu, le bras nu d'un soldat vient saisir Jésus et, plus loin, Malchus, debout, subit la poursuite et la violence de Pierre. Angelico reproduit à peu près le groupe de Daphni. Mais, le pas rapide de l'apôtre agite d'amples draperies et Malchus, bien membré, solide gaillard, lui donne plus de mal que l'aimable poupée byzantine. A Daphni, dans le fond, de nombreux personnages garnissent les intervalles. Angelico revient à la sobriété de Ravenne.

Nous allons suivre maintenant, à travers les monuments byzantins, les variantes de Daphni. Les uns simplifient : dans l'Hortus Deliciarum [2], au XII[e] siècle, dans le Paris. 54 [3] et sur le crucifix de San Gimignano (fig. 354) [4], au XIII[e], Malchus lui-même saisit Jésus, qui accueille le traître avec complaisance. A gauche, un homme mûr ou un vieillard, élevant un flambeau, essaie d'entraîner la troupe. Seul, le Paris. 54 reproduit le λοχαγός immobile de Daphni [5]. A la même place, dans l'Hortus, un serviteur âgé, en courte tunique, posé de face, étend le bras gauche sur l'épaule du Christ et, ployant les jambes, renversant le buste, prend son élan pour le frapper avec une branche. A San Gimignano, la même figure, moins inclinée, tient une tige recourbée, peut-être un petit arc. L'attitude, dans les deux monuments, rappelle, mieux qu'à Daphni, le prototype de Ravenne.

A Mistra, dans la nef de la Métropole [6], l'énergumène de l'Hortus Deliciarum, à moitié caché par l'ample draperie de Judas, s'apprête à frapper de son gantelet la fière figure du Sauveur. Sur sa courte tunique, ornée d'as de piques, un voile

1. On le retrouve dans le psautier Chludov et en Italie : fresques d'Assise, de Pérouse (phot. Anderson 15585 ; Rothes, *Altumbr. Malerschulen*, pl. 8, fig. 10).

2. Pl. XXXV.

3. Fol. 99, avant Mat. 26. 47.

4. Phot. Brogi 15289 ; phot. de la Sopraintendenza, communiquée par M. de Nicola. Le crucifix de Pistoie, peint en 1275 par Coppo di Marcoaldo, semble reproduire un type analogue : P. Bacci, *L'Arte*, t. III, 1900, p. 37.

5. Voy. aussi un diptyque de Würzbourg, fin du XIII[e] siècle : Becker-Hefner, *Kunstwerke und Geräthschaften*, t. I, p. 36.

6. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 68. 1.



Fig. 351. — Mosaïque de Saint-Apollinaire-Neuf, à Ravenne.
(Phot. Ricci).



Fig. 352. — Mosaïque de Daphni.
(H. Ét. B 339).

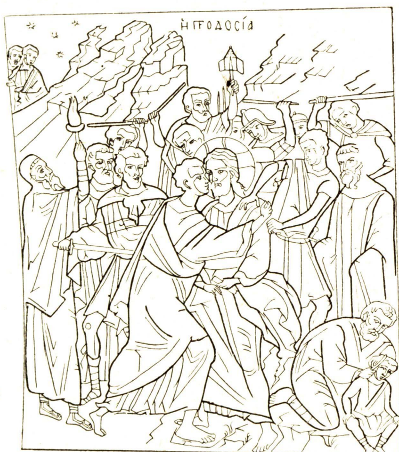


Fig. 353. — Fresque de Fra Angelico, à San Marco.
(Phot. Brogi).

léger se noue autour des épaules. A droite, reparaît, comme à Daphni, l'homme aux bras nus qui saisit Jésus. Malchus affaissé, assis sur le sol, sent peser sur lui le genou de Pierre, encore debout, de profil. L'élan de l'apôtre soulève un grand pan de son manteau. D'un geste large, il enfonce une épée de haut en bas, comme Abraham accomplissant le sacrifice. Ainsi, le peintre du xiv[e] siècle nous fait pressentir Angelico. Comme le maître florentin, il nous rappelle la mosaïque de Ravenne, mais par un simple détail : l'épée, trait rare (fig. 340), que l'Occident seul a reproduit quelquefois, au cours du Moyen Age [1].



354



355

Fig. 354. — Crucifix de San Gimignano.
355. Fresque de Dionysiou.

A Lavra, à Dionysiou (fig. 355) [2], au couvent des Météores [3], les peintres crétois ont développé la composition de San Gimignano. Ils ont conservé la figure la plus caractéristique : ce soldat qui plie le genou et, maintenant, tourne son épée contre Jésus, ainsi qu'à Ravenne. Ils ont retourné l'homme à la torche, — ici, un ancien du peuple, — qui éclaire la scène. A droite, en revanche, ils ont tout changé.

1. Ivoire du British Museum. — Évangéliaires de Brême, Gotha, Bruxelles, sacramentaire de Göttingen. — Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. LXXX. 268, et surtout, pl. XV. 45. — Triptyque de Trieste. — Psautier de saint Louis : H. Martin, pl. XXIX. — Diptyques et reliures de Cluny (n° 1082), du Louvre (n[os] 49, 100, acq. 1899), etc. : phot. Giraudon 303, 2049, 23971 ; A. Michel, t. II, p. 486-7.
2. H. Ét. C 285.
3. Phot. Messbildanstalt 1371. 6.

Pierre, accroupi sur le sol, laisse la place libre à cet agent aux bras nus, que nous avons observé à Daphni et à Mistra : le sbire appréhende Jésus des deux mains, en reculant vivement le buste. Nous retrouvons ainsi tous les traits des vieux modèles. Toutefois, ces bras nus, levés, brandissant des bâtons ou des épées, tenant des torches ou des lanternes, forment, à Lavra surtout, où le peintre disposait d'un champ plus large, un ensemble autrement vivant que ce lourd segment des miniatures byzantines et de San Gimignano. Le coffre de Bologne en reproduit les traits principaux, mais non le plus caractéristique, celui qui rappelle le vieux prototype hellénistique.

Deux siècles plus tôt, à Nagoriča (fig. 359), la composition de la Métropole subit un remaniement plus hardi. Un souffle plus large la pénètre de toutes parts. Derrière Judas, le vieil énergumène en courte tunique, avec son voile jeté sur l'épaule, ne touche plus Jésus, mais, brandissant avec ses deux bras nus une énorme matraque, il prend son élan pour frapper de toutes ses forces. Pierre, incliné comme à Mistra, a renversé Malchus sur le sol et lui découpe l'oreille avec son couteau. Que l'on se rappelle la timide figure du psautier de Mélisende ou du Vatican. 1156, assise, le buste droit, arc-boutée sur un bras et tentant une vaine défense, et l'on comprendra qu'un profond sentiment de la vie a bouleversé les poncis traditionnels. Les Serbes ont éprouvé ce sentiment en même temps que les Italiens, car, si nous compa-

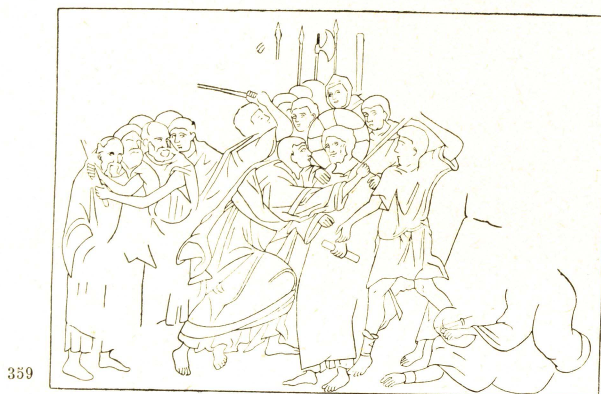

356


357


358

Fig. 356. — Fresque d'Assise. — 357. Fresque de Pérouse. 358. Tableau de Fra Angelico, à Florence.

rons à la fresque d'Assise (fig. 356), celle de Pérouse (fig. 357) [1], et surtout le tableau d'Angelico, à l'Accademia de Florence



359



360



361

Fig. 359. — Fresque de Nagoriča. — 360. Reliquaire de Bessarion. — 361. Triptyque Marzolini, à Pérouse.

(fig. 358) [2], nous verrons aussi le patient, qui s'agenouillait, tomber, non pas, il est vrai, à la renverse, mais en avant, et le

1. Phot. Anderson 15585; Rothes, *Altumbr. Malerschulen*, pl. 8, fig. 10.
2. N° 252 : phot. Brogi 2453, Alinari 1551. — On peut mentionner aussi le

même élan passionné de l'apôtre l'aplatir contre terre. Notre peintre serbe a devancé le quattrocentiste.

Le jeune homme qui saisissait Jésus, à droite, maintenant se présente de dos, avance à grands pas, les jarrets tendus, et, levant le bras droit au-dessus de sa tête, abaisse la pointe de son épée sur l'épaule de Jésus. Cette figure dépasse, en hardiesse, ce que nous a laissé l'ancien art byzantin. Elle nous fait penser à l'Italie. Les Siennois, en effet, interprétant quelque modèle byzantin, analogue à la miniature de Gélat (fig. 345)[1], l'ont dessinée plus simplement : sur le rétable, la main levée menace; sur le triptyque Marzolini (fig. 361), elle tient une torche. Le peintre grec du reliquaire de Bessarion[2] (fig. 360), vers 1463, remplace la torche par l'épée ; celui de Nagoriča fait plier le bras, incline l'arme, prête à l'homme une marche plus hardie, une allure plus franche. Il dépasse Duccio, comme s'il avait eu sous les yeux l'exemple de l'antique.

Notre étude aura éclairci le problème des influences. Les Latins imitent l'Orient, Byzance se rattache aux types hellénistiques. Au XIVe siècle, les Grecs et les Slaves suivent soit l'Orient, soit Byzance, et ajoutent à ces types traditionnels quelques traits empruntés à l'Italie. Un même élan entraîne les uns et les autres vers une composition plus originale et plus animée. Mais les Grecs, à Mistra ou au Mont Athos, demeurent plus fidèles à la tradition byzantine. Les Serbes, à Nagoriča, Rudenica, doivent plus aux Latins.

triptyque de Trevi (Gnoli, *L'Arte umbra*, pl. 54 ; Rothes, *op. l.*, pl. 14, fig. 23, etc.), et une terre cuite de Vérone, dans l'église de Santa Anastasia (1430-1440) (phot. Alinari 18846).

1. Voyez, plus haut, p. 336, note 7. On observe aussi ce geste sur un icone russe de la première moitié du XVIe siècle, au Musée Alexandre III (Grabar, t. VI, p. 295). Judas vient de gauche, mais, autour du groupe central, on ne voit que des tuniques courtes, comme en Cappadoce.

2. Vienne, Kgl. Hofmuseum, salle 17, armoire 5 : Lichačev, *Ist. značenie*, p. 13, fig. 13-14 ; photographies communiquées par la Direction du Musée. Voyez Lichačev, *l. c.*

CHAPITRE IV

Le Reniement de Pierre

Les types traditionnels. — L'art hellénistique, sur les sarcophages et la porte de Sainte-Sabine, sur un ivoire du Bargello [1], figure Jésus annonçant à Pierre sa future défaillance. La présence du coq indique le sens des paroles qu'on lui voit prononcer [2]. A Saint-Apollinaire-Neuf, la même composition précède le Reniement. Au IXe et même au XIe siècle, les psautiers Chludov [3] la reproduisent encore. Mais on ne pouvait s'en tenir à cette manière idéaliste de représenter l'épisode : on mit Pierre en présence de la servante. Sur la lipsanothèque de Brescia [4], la femme prend simplement la place du Christ, debout, à gauche, comme à Sainte-Sabine, à Ravenne et sur un sarcophage du Latran [5]. Pierre marque son embarras en pliant sa main devant sa bouche. A Ravenne, dans la seconde scène, il fait un geste très net de dénégation : la main levée, ouverte, montre la paume.

Jusqu'ici, le disciple restait debout. Mais, déjà, les sculpteurs hellénistiques, sur l'ivoire du British Museum [6], serrant de plus près le texte des synoptiques, lui prêtent une attitude moins noble, le montrent assis. D'autres, sur une des colonnes de Saint-Marc [7], annonçant ainsi la fresque cappadocienne d'Hemsbey-Klissé (fig. 365) [8], ajoutent une seconde scène : le repentir, scène douloureuse, réaliste, conçue visiblement à Jérusalem, où, plus tard, dans l'église de Gethsémané, les pèle-

1. Carrand 23 : Graeven, II, 19 ; Venturi, t. I, p. 422, fig. 386 ; Goldschmidt, n° 94.
2. Cf. Wiegand, *Hl. Sabina*, p. 70 ; Sybel, *Christliche Antike*, t. II, p. 141.
3. Près du psaume 38. 2. Cf. Tikkanen, p. 55.— Lond. Addit. 19352, fol. 46 v.
4. Garrucci 445 ; Graeven, II. 13.
5. N° 174 : Garrucci 323. 5. Voy. aussi Sybel, *l. c.*
6. N° 7 : Garrucci 446. 1 ; Graeven, I. 24 ; Dalton, *Catalogue*, n° 291, pl. VI.
7. Garrucci 497.3 ; Gabelentz, *Plastik in Venedig*, p. 18, 48 ; Venturi, t. I, p. 269, fig. 256.
8. Phot. Jerphanion.

rins voyaient l'apôtre « gémissant et pleurant » [1]. Et, en effet, les monuments orientaux ou leurs répliques byzantines et latines nous le montrent souvent, dans une composition distincte, tantôt, devant le coq, debout (fig. 331-2, 369 a) [2], ou assis (fig. 374) [3], tantôt, hors du palais, assis, seul avec ses regrets (fig. 362) [4].

Les Byzantins, du xe au xiiie siècle, représentent aussi, d'après Matthieu et Marc, Pierre assis près du feu, devant la servante, mais sans le repentir (fig. 363, 366) [5], comme s'ils voulaient imiter la réserve des modèles hellénistiques. En revanche, ils s'éloignent de ces modèles, plus nettement que les Cappadociens, en intervertissant les deux figures, en plaçant Pierre à gauche, presque de profil, alors que nous le voyons à droite, à Hemsbey-Klissé, dans le tétraévangile géorgien de Djroutchi [6] ou l'évangile grec de Patmos (fig. 364) [7].



Fig. 362. — Vindob. 154.

Chrysostome va nous faire comprendre dans quel esprit les artistes des premiers siècles ont conçu cette scène. Il commente Jean : « Que dis-tu Pierre ? N'as-tu pas dit d'abord : " S'il te faut ma vie, je l'exposerai. " Qu'est-il arrivé ? Tu ne supportes pas la question d'une portière. Ce n'était pas un

1. Anonyme d'Allatius, p. 24, cité par Reil, *Kreuzigung*, p. 50.

2. Plaque de Voronov : Ajnalov, *Arch. Izv. i Zam.*, t. III, 1895, p. 233 sq., pl. III ; *Kavkaz*, t. IV, pl. VIII. — Psautier Chludov : Kondakov, *Drevnosti*, 1878, pl. VII. 5. Cf. Tikkanen, p. 57. — Psautier du Pantocrator, n° 61, fol. 48 : H. Ét. C 85. — Barberin. 372, fol. 64 v. — Tétraévangile de Djroutchi, fol. 245 : phot. Ermakov 16738. — Copte 13, fol. 81. — Plat syrien de Perm, où Jésus, seul devant le coq, fait un geste de dénégation : Smirnov, *Sir. bljudo*, p. 2, pl. I.

3. Tétraévangile copte de l'Institut catholique, fol. 56 v : Hyvernat, *Album de paléographie copte*, pl. XLIX. — Psautier russe de 1397 : *Korrekt. listy*, fol. 54. — Dessin du trésor de Saint-Etienne, à Auxerre, xiie siècle Prou, *Gazette archéologique*, t. XII, 1887, p. 138. L'auteur a cru reconnaître le Jardin des Oliviers, parce que l'apôtre semble dormir. Mais Pierre prend la même attitude dans le Paris. 74.

4. Vindob. 154, fol. 79 (Mat). — Paris. 74, pl. 137 (Luc). — Berol. qu. 66, fol. 251 (Luc).

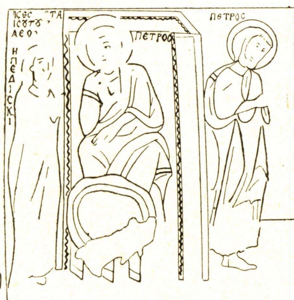
5. Sainte-Sophie de Kiev : Ajnalov-Rjedin, *Zapiski*, t. IV, p. 320 ; *Kievskij Sof. Sobor*, p. 39, n° 23. — Suppl. gr. 914, fol. 85 v (Mat.). — Paris. 54, fol. 101 (Mat.). — En Occident, Codex Egberti : Kraus, pl. XLVI. — Évangéliaires de Brême et de Gotha : phot. Pfeiffer. — Crucifix du Museo Civico, à Pise, salle II, n° 3, xiiie siècle : phot. Gargiolli C 1704. — Weigelt, *Duccio*, p. 245, a relevé d'autres exemples sur les crucifix du xiiie siècle. Le repentir ne se trouve, à part d'ailleurs, que dans le Paris. 54, fol. 102 (fig. 367).

6. Fol. 245 : phot. Ermakov 16738.

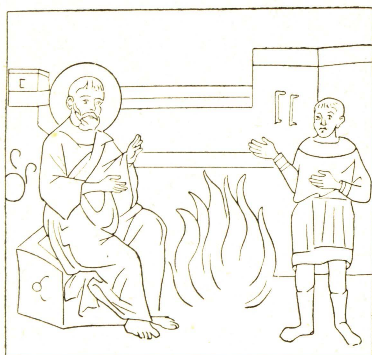
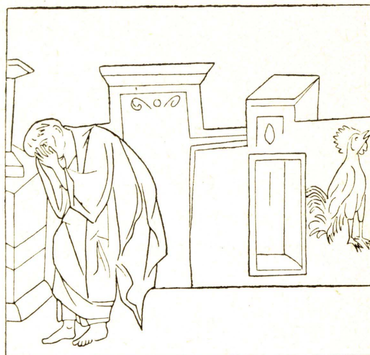
7. Phot. Hengstenberg.

soldat qui t'interrogeait, mais une humble portière, une femme de rien et sa demande était modeste, car elle n'a point dit :

363

365

366


367

368


Fig. 363. — Suppl. grec 914. — 364. Patmos, n° 70. — 365. Fresque d'Hemsbey-Klissé. 366-367. Paris. gr. 54. — 368. Laur. VI 23, fol. 94.

“ Tu es le disciple de cet imposteur ”, mais “ de cet homme ”, ce qui indique plutôt la pitié et la sympathie[1]. » Et plus loin, ayant cité Joh. **18. 25** : « Pierre était debout, se chauffant »,

1. *In Joh. Homil.*, 83. 2.

l'exégète ajoute : « Quel engourdissement retenait l'ardent disciple, pendant qu'on emmenait Jésus ? Il ne bouge plus, mais se chauffe encore. Tu vois par là la faiblesse de la nature, lorsque Dieu l'abandonne. On l'interroge encore et il nie. Puis, " le parent du serviteur dont Pierre avait coupé l'oreille " dit, affligé par cet événement : " Ne t'ai-je pas vu dans le jardin ? " Même le jardin ne lui remit pas les faits en mémoire, ni l'amour que ses paroles avaient alors exprimé, mais l'angoisse lui fit tout oublier... Admirez la sollicitude du Maître, lorsque, prisonnier et enchaîné, il s'occupait du disciple, en le relevant par son regard, en lui tirant des larmes[1]. »

Ces belles paroles nous feront comprendre pourquoi l'art hellénistique s'attacha de préférence à la prédiction de Jésus, pourquoi, dès qu'il voulut serrer de plus près le texte, il choisit, parmi les trois reniements, celui que provoqua la servante. Il s'abstient de représenter le repentir, puisque Chrysostome, pour compléter le quatrième évangile qui n'en dit rien, pour amener le dénouement, emprunte simplement à Luc l'entrevue touchante de Jésus et de l'apôtre.

Le triple reniement, avant le XIVe siècle. — Au XIVe siècle, nos peintres représentent le triple reniement ; ils en font un type iconographique : fait nouveau, d'autant plus digne d'attention que, sur ce point encore, ils se rencontrent avec Duccio.

Précédemment, les miniaturistes, qui s'attachaient au détail du récit, leur ont donné l'exemple. Nous distinguerons deux versions.

1° Synoptiques. — Le Laur. VI 23 (fig. 368)[2] comprend trois scènes, séparées par un édicule. *a*) Marc, 14.66-68 : « Une servante... vint et, voyant Pierre qui se chauffait, elle le regarda et lui dit... » Pierre se chauffe, assis, comme nous l'apprenons plus haut (v. 54). — *b*) 14. 66-69 : « Pierre s'en alla dans le vestibule... Cette servante, l'ayant vu, se mit encore à dire à ceux qui étaient présents (παρεστῶσιν)... » La servante dénonce Pierre à deux assistants immobiles ; tous se tiennent debout. — *c*) 14. 69 : « Un peu après, ceux qui étaient présents dirent à Pierre... » La servante a disparu ; les deux assistants, toujours debout (παρεστῶτες), gesticulent. Cette miniature, de tous points

1. *In Joh. Homil.*, 83.3.
2. Fol. 94, avant Mc 14. 68 : H. Ét. C 407.

conforme au texte, représente pourtant une copie, car le coq, scrupuleusement reproduit, comme il fallait, après le premier reniement, manque après le troisième ; copie d'un modèle ancien, analogue à la fresque d'Hemsbey-Klissé, au tétra-évangile de Djroutchi ou à l'évangile de Patmos, puisque Pierre s'assied à droite, et même, à l'ivoire du British Museum, puisqu'il se retourne vers la servante, en levant les bras ; copie plus fidèle que la miniature de Gélat [1], où Pierre, assis à gauche, a la servante devant lui, selon le type byzantin. D'ailleurs, si l'on voulait restituer le prototype, il faudrait, comme à Gélat, ajouter au troisième reniement le repentir.

Dans le texte de Matthieu, au fol. 56 v, ce modèle se trouve plus gravement altéré. Pierre, toujours tourné vers la droite, d'abord assis, puis debout, voit chaque fois venir à lui un groupe de deux ou trois figures, où l'on ne distingue plus la servante. Le feu manque. Nous comprenons ainsi avec quelle facilité les iconographes pouvaient confondre un épisode avec l'autre, ou même, en fondre deux en un seul, par exemple, les deux premiers. Ainsi, dans la bible de Farfa [2], Pierre a déjà franchi le seuil et se heurte contre les bras tendus des deux femmes groupées ensemble : l'une l'interroge, l'autre le dénonce aux hommes qui l'ont suivi. A Gélat [3] aussi, Pokrovskij a observé la même combinaison : « Deux servantes, hardiement, accusent Pierre, qui de son côté nie obstinément, en écartant les bras. » On a pu supprimer une de ses deux figures de Pierre, parce qu'elles se ressemblaient, parce que l'apôtre, chaque fois, se tenait debout. Plus tard, au xve siècle, l'Ambros. L 58 sup. [4], copie d'un vieux modèle, nous donne l'idée d'une telle rédaction, où l'on avait composé la première scène sur le modèle de la seconde.

2° Le quatrième évangile combiné avec les synoptiques. — Le quatrième évangile raconte que Jean, étant connu dans la maison du grand prêtre, y fit introduire Pierre. Alors, la portière interroge l'apôtre et il nie (Joh. 18. 16-17). Puis, il se chauffe, avec les serviteurs et les agents, debout comme eux (18. 18). Un peu plus loin, ceux-ci lui posent la même question

1. Fol. 134 v, 135, dans le texte de Marc : Pokrovskij, *Opisanie*, p. 289 n°s 127-128. Le second reniement manque. Le troisième, avec le repentir, forme le sujet d'une miniature distincte.

2. Fol. 369 v : phot. Preuss. hist. Inst. 5494.

3. Fol. 81 v, dans le texte de Matthieu : Pokrovskij, *Opisanie*, p. 281, n° 66.

4. Fol. 48 et 48 v : éd. Ceriani.

(18. 25). Enfin, l'un d'eux, parent de Malchus, lui rappelle qu'il l'a vu dans le jardin (18. 26-27). Le coq chante. Il n'est pas dit que Pierre sortit et pleura.

Un autre épisode, — Jésus devant Anne, puis devant Caïphe, — coupe en deux celui-ci, juste au moment où commençait le récit du second reniement. Le verset 18, ainsi isolé, se rattachera au précédent, se confondra avec lui, pour former un seul tableau. Le lecteur se figurera Pierre entouré déjà par les serviteurs et les agents, lorsque la portière l'interroge. Il se souviendra de Luc (22. 55-56) : « Ils allumèrent du feu au milieu de la cour et s'assirent ensemble et Pierre s'assit parmi eux. Une servante, le voyant assis près du feu et le regardant attentivement, dit... » Ainsi, les sermonnaires combinent les deux rédactions. Théophane Kérameus, ayant rappelé, d'après Joh. 18. 15-16, comment Pierre put pénétrer, grâce à « l'autre disciple », ajoute ensuite : « Il s'approcha du feu qu'avaient allumé les serviteurs ; il fut chauffé par le feu des ennemis. C'est pour cela qu'une vulgaire servante le troubla [1]. » Puis, l'auteur continue avec Luc et ainsi complète le tableau: « Lorsque le regard de Jésus lui eût fait comprendre sa faute, Pierre



Fig. 369-369 a. — Copte 13.

aussitôt, pour ne point se laisser trahir par ses larmes, sortit de la cour et pleura amèrement [2]. »

Les iconographes ont d'abord illustré simplement le quatrième évangile. A Ravenne (fig. 370) [3], on reconnaît l'atrium

1. Migne, t. 132, col. 568.
2. *Op. l.*, col. 569.
3. Garrucci 251. 2 ; phot. Ricci 121.

d'une maison antique. La servante, à gauche, devant la porte, interpelle Pierre, qui vient d'entrer et s'éloigne. L'apôtre se retourne pour protester, les mains levées [1]. Dans le Copte 13 (fig. 369) [2], au lieu de l'atrium, on a peint une porte monumentale. Pierre avance aussi vers la droite. La femme pose lourdement la main sur son épaule et semble le faire chavirer. Faisons la part du goût oriental et nous retrouverons l'exacte réplique du modèle hellénistique. Plus loin, une autre scène répond au verset 18 : les serviteurs et les agents font cercle autour du feu. Le copiste l'a coupée par le milieu, et retranche ainsi la figure de l'apôtre, reniant Jésus pour la seconde fois.

Puis, l'on a confondu les deux scènes en un seul tableau, mais en respectant les attitudes indiquées par le texte : « Ils se tenaient debout. » Nous distinguerons quelques variantes.

1. Évangéliaire d'Aix-la-Chapelle [3]. On a disposé la porte, la servante et l'apôtre comme à Ravenne et dans le Copte 13. Mais, déjà, Pierre se chauffe à la flamme qui monte, en face d'un groupe nombreux, vivant et drôlement pittoresque. On s'est donc borné à déplacer le feu, à retourner les hommes. L'un d'eux montre encore le dos à Pierre [4].

2. Paris. 74, pl. 174, après la comparution de Jésus (18. 27). Pierre s'éloigne en gesticulant, comme à Ravenne. Mais la porte a disparu, puisque, à cet endroit du texte, on l'a perdue de vue. Un brasier monumental sépare l'apôtre de la femme. Un ou deux agents se placent entre eux, derrière le brasier. A la suite, on a représenté le second et le troisième reniement, d'après Luc 22. 58-62 : « Un peu après, un autre... Environ une heure plus tard, un autre... Et, étant sorti, il pleura amèrement. » Le premier des deux hommes porte la pénule et le voile ; le second, une tunique courte, parce qu'on pouvait l'identifier avec le serviteur, parent de Malchus, qui avait vu Pierre dans le jardin (Joh. 18. 26-27). Le cycle se termine par le repentir et constitue un véritable type iconographique, qui sert aussi à illustrer les synoptiques (pl. 47, 85, 136) et même, sous une forme plus simple, le passage de Luc où Jésus prédit

1. Sur la porte de Bénévent (Venturi, t. III, p. 699, fig. 648) et le dessin d'Auxerre (voy. plus haut, p. 346, note 3), nous retrouvons cette scène, à laquelle on a ajouté le repentir.

2. Fol. 271, dans le texte de Jean.

3. Beissel, *Hs. Kais. Otto*, pl. XXIX.

4. Vöge, p. 217, décrit une variante de cette miniature, où le type se trouve très altéré.

l'événement (pl. 134). Le miniaturiste de Gélat, plus fidèle au prototype, n'utilise ce modèle, qu'une fois, à sa vraie place, dans le quatrième évangile, et sous une forme un peu différente, qui nous laisse deviner la combinaison originale, exactement conforme à ce texte [1].

3. San Bastianello in Pallara (fig. 371)[2]. Les figures se groupent autour du même brasier, mais en sens inverse : la servante passe à droite, dans le fond, et se retrouve devant une porte. Dans l'Hortus Deliciarum (pl. XXXVI *bis*), elle vient au premier plan et Pierre étend ses mains sur le feu. Ces deux images nous montrent le brasier et les deux hommes, interpolés, non plus dans la composition de Ravenne et du Copte 13, conforme au quatrième évangile, mais dans une autre, qui paraît dépendre plutôt des deux premiers. En effet, dans certains ivoires carolingiens [3], le disciple, qui s'en allait dans le vestibule, s'arrête, en voyant la servante à droite, au-devant d'une porte monumentale. Prenons les trois reniements de l'Hortus Deliciarum, retirons le brasier, et nous reconnaîtrons le cycle de Matthieu et de Marc, tel que nous le laissaient deviner les miniatures de Farfa, de Gélat et de l'Ambrosienne. L'apôtre, avançant toujours vers la droite, rencontre, d'abord, la première servante, dans la cour, puis, la seconde, à la porte du vestibule ; enfin, au même endroit, c'est-à-dire dans une porte, il répond, en levant les bras, à deux de « ceux qui étaient là », à deux hommes du peuple, vêtus de tuniques courtes, tandis que le coq, au-dessus, se fait entendre. En introduisant le brasier près de la porte, on a faussé le récit des synoptiques, mais on s'est rapproché de Jean, ou plutôt, on a déformé les deux rédactions, de manière à les faire coïncider dans les grandes lignes.

San Bastianello, l'Hortus Deliciarum, par d'autres composi-

1. Fol. 268 v : Pokrovskij, *Opisanie*, p. 304, n° 237. « Le palais de Caïphe. Deux Juifs et une servante se tiennent autour d'un bassin. A droite, un des Juifs interroge Pierre : N'est-il pas au nombre des disciples de Jésus ? Ensuite, Pierre s'entend poser la même question par un des serviteurs du grand-prêtre. Une troisième fois, Pierre est représenté pleurant après le reniement. Cette miniature présente un trait remarquable : le feu remplacé par un bassin avec de l'eau. » L'original, d'après Joh. 18.25-27, représentait Pierre répondant, d'abord, près du feu, aux agents, puis, à part, au parent de Malchus.

2. Vatican. lat. 9071, fol. 238.

3. Ivoire de la Bibl. Nat., lat. 9388 : Goldschmidt, n° 73. — Plaque du Louvre (acq. 1905) : *op. l.*, n° 80 ; Migeon, *Les Arts*, 1906, n° 50, p. 9.



Fig. 370. — Mosaïque de Saint-Apollinaire-Neuf, à Ravenne.
(Phot. Ricci).



Fig. 371. — Fresque de San Bastianello in Pallara, à Rome.
(Coll. H. Ét.).

tions, dépendent de l'Orient. S'étonnera-t-on que, par celles-ci, ces monuments ressemblent de si près au Paris. 74 ? Or, ce manuscrit reproduit certains traits propres au ve ou au vi^e siècle : le coq sur une colonne, la douleur discrète de Pierre, portant la main au visage, son attitude ferme, toute antique, plus simple et plus belle que ne l'on't dessinée le sculpteur de Saint-Marc ou le peintre d'Hemsbey-Klissé, entièrement étrangère au réalisme des psautiers Chludov, enfin, par endroits (pl. 134, 136), son costume léger, la courte tunique des travailleurs [1], qu'aux Saints-Apôtres il revêt aussi, avec ses compagnons, pour pêcher, et qui lui permettait, ici, de se dissimuler dans la foule des serviteurs et des agents. Ces détails n'indiqueraient-ils pas un prototype hellénistique, élaboré dans la sphère d'Antioche ?

D'ailleurs, certains indices nous permettent de rattacher à cette région le cycle de l'Hortus Deliciarum. Le Copte-arabe 1 (fig. 372) en reproduit la première scène : Pierre, à gauche, debout, répond à la servante, qui se tient isolée au milieu de la cour. Plus loin, on a abrégé et mélangé les autres : l'apôtre, assis, pleure devant la porte où devrait retentir une seconde fois la voix qui l'accuse. Ailleurs, il entend cette voix, et, pourtant, au lieu de se défendre, il s'abandonne déjà à ses regrets. Dans le tétraévangile de Parme, fol. 90 (fig. 374), la femme se tient sur le seuil, avec un serviteur, assis près du feu ; dans le Berol. qu. 66, fol. 91 v, (fig. 375) elle paraît à une fenêtre et le feu brûle inutilement, en bas, dans la cour. Cette singulière sérénade nous montre comment, de copie en copie, l'imagier peu finir par une absurdité. Mais, en face de ces incohérences, nous placerons une variante de San Bastianello et de l'Hortus, où un simple feu tient lieu de brasier. Nous la rencontrons, au xe siècle, dans l'évangéliaire d'Otton III [2].



Fig. 372. — Institut catholique, copte-arabe 1.

1. Voyez aussi le Suppl. gr. 914 (fig. 363).
2. Cim. 58 : Leidinger, *Miniaturen*, I. 49.

Nous comprendrons alors qu'une tradition tenace a sauvegardé les traits essentiels de ce type singulier, où les deux premiers reniements de Matthieu, de Marc et de Jean se trouvent confondus : Pierre debout, à gauche, le feu, au milieu, la servante et la porte, à droite.

Voici maintenant Pierre et les serviteurs assis autour du feu, d'après Luc. Sauf sur ce point, le Laur. VI 23, fol. 205 v (fig. 373), suit exactement le quatrième évangile et se rattache ainsi au Copte 13. La miniature (avant Joh. 18.16) se rapporte à l'épisode entier, à ce qui précède, comme à ce qui suit



FIG. 373. — Laur. VI 23, fol. 205 v.

la double comparution. D'abord, l'apôtre, s'éloignant de la porte, répond à la servante, puis, assis près du feu avec les autres, à un homme qui se tient debout, enfin, s'étant levé, au parent de Malchus. A ce moment, il entend derrière lui, sur un édifice, le coq chanter, mais ne manifeste pas son repentir.

Le triple reniement, au XIVe siècle. — Le XIVe siècle a suivi ce modèle, mais en l'altérant plus ou moins gravement, sous l'influence d'un autre type, celui de l'Hortus Deliciarum.

Un exemple significatif éclairera notre voie.

Vers la fin du XIIIe siècle, le cycle de notre manuscrit subit cette sorte de contraction que nous avons observée, longtemps auparavant, dans le Paris. 74, à San Bastianello et dans le manuscrit d'Herrad. A Saint-Clément d'Ochrida (fig. 377), Pierre se chauffe, assis avec les autres, à droite du feu. En face de lui, à gauche, la servante, debout dans la porte, étend son bras nu. Un des serviteurs assis le dénonce d'un geste parallèle, en sorte qu'il répond en même temps aux deux attaques. Dans le fond, à droite, il pleure sa défaillance, accoudé sur un pilier. Cette combinaison a passé, plus tard, dans l'iconographie



Fig. 374. — Tétraévangile de Parme (Palat. 5).

(Bibl. d'Art et d'Archéol.).



Fig. 375. — Tétraévangile de Berlin (Berol. qu. 66).

(Bibl. d'Art et d'Archéol.).



Fig. 376. — Rétable de Massa Maritima.
(Phot. Gargiolli).

russe[1]. En ce temps, vers 1316, un élève de Duccio, à Massa Maritima (fig. 376)[2], la transpose dans un cadre gothique. Plus loin, il imite le troisième reniement du Laur. VI 23 : un jeune homme montre l'apôtre qui se tient debout, à gauche. Mais, pourquoi cette figure se glisse-t-elle parmi les énergumènes qui frappent Jésus dans la salle d'audience ? Le rétable[3] nous fournira la réponse. Ici, le maître siennois a combiné Jean avec Marc, en puisant à d'autres sources. Il place la scène d'Ochrida et de Massa Maritima « en bas dans la cour » (Mc 14. 66) et les deux autres, suivant l'exemple de l'évangéliaire d'Otton III, à l'entrée de la salle où Caïphe interroge, puis, condamne Jésus[4]. D'autre part, il les représente d'après les formules de l'Hortus Deliciarum : Pierre rencontre, dans la porte, d'abord, la servante, ensuite, deux Juifs, deux de « ceux qui étaient là ». A Massa Maritima, l'élève a bien retenu ces données traditionnelles, mais il n'ose copier ce corps de femme souple et vivant, posé de dos, le geste nonchalant de cette main qui désigne l'apôtre, sans se déplacer, au moment où elle va saisir la rampe. Il s'en tient au modèle byzantin.

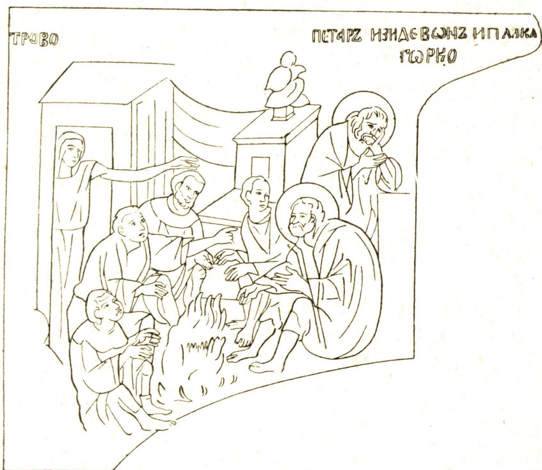


Fig. 377. — Fresque d'Ochrida.

Un peu plus tard, en 1343, le peintre de Sant' Abbondio, à

1. Lichačev, pl. CCXXIX. 419 (Collection de l'auteur).

2. Sur le revers de la Madonna delle Grazie : phot. Gargiolli C 5770-5771 ; De Nicola, *L'Arte*, t. XV, 1912, p. 21 sq., fig. 7. Cet auteur attribue le tableau à Segna di Bonaventura.

3. Weigelt, *Duccio*, p. 105, 245, pl. 30-31.

4. C'est une interprétation arbitraire des ivoires carolingiens, où Jésus, à droite, comparaît devant Pilate, dans une scène distincte.

Côme [1], parmi d'autres compositions byzantines, représente Pierre assis devant le feu. L'apôtre se retourne vers la servante, debout, à gauche, ainsi que nous le montre le Laur. VI 23, pour illustrer Marc (fig. 368) [2]. En même temps, des soldats l'entourent et le pressent de questions. Duccio peignait, à cet endroit, des Juifs voilés. Les soldats nous rapprochent de notre XIVe siècle grec et slave.

Revenons-y maintenant. Nous y suivrons une transformation remarquable de notre cycle ; nous y verrons le Laur. VI 23 évincé peu à peu par l'Hortus Deliciarum.

Dans notre miniature, on distingue avec peine la portière et les deux hommes qui parlent après elle, car tous portent la même tunique longue [3]. On confondra donc les sexes et, alors, on combinera Jean avec Marc et Matthieu : l'autre servante remplacera le parent de Malchus. Ainsi procède le peintre de Saint-Théodore-Stratilate, à Novgorod [4]. Il a représenté quatre scènes : 1° Sur le seuil de la porte, la servante interroge Pierre qui s'est retourné. 2° Près du feu, à gauche, un jeune homme imberbe, plutôt qu'une femme [5], se chauffe, sans doute assis, un autre se lève et allonge le bras droit pour montrer Pierre, qui, debout, de l'autre côté, proteste ; un soldat, au milieu, dans le fond, tourne la tête vers l'apôtre. 3° Pierre, debout devant l'autre servante, nie encore, en levant les bras, tourné vers la gauche, comme précédemment. 4° Il pleure, accoudé sur une colonne, en tenant son visage dans ses deux mains. Le second reniement nous rappelle le Copte 13 et, surtout, Ochrida.

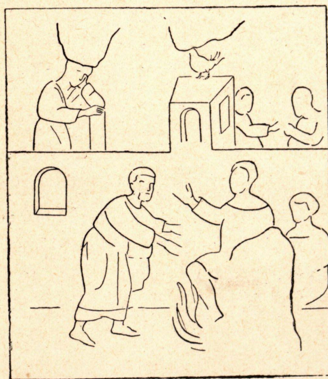


FIG. 378. — Fresque de Prokuplje.

Les Serbes, qui ont souvent représenté les trois reniements, ne respectent pas toujours l'ordre du récit. Ils disposent volontiers les quatre scènes sur un panneau étroit, sur un pilier, par exemple, en deux ou trois regis-

1. Toesca, *Pittura nella Lombardia*, p. 195, fig. 142.
2. Voy., plus haut, p. 348.
3. Ainsi qu'au fol. 56 v : voyez, plus haut, p. 349.
4. Okunev, p. 7, pl. VI. 2 ; Grabar, t. VI, p. 181, 185.
5. Okunev dit : « à gauche, deux femmes ».

tres, comme si les figures, dans le fond, émergeaient, derrière des murs. Alors, ils développent la seconde au premier plan, en varient la composition, l'enrichissent même, à Gračanica par exemple, de figures nombreuses, animées et vivantes, et ordonnent les autres, sans règle fixe, en vue de l'effet. A Veluče, ils conservent à peu près le cycle du Laur. VI 23. A Prokuplje (fig. 378), ils l'altèrent profondément.

Nous relèverons un autre changement plus grave. Jusqu'ici, nous avons suivi, de Ravenne à Novgorod, du VI[e] au XIV[e] siècle, un motif typique : le premier reniement devant la portière, d'après Jean. Maintenant, on va le confondre avec le second reniement, d'après Matthieu : à la portière, on substituera « l'autre servante », que l'apôtre rencontre lorsqu'il sort εἰς τὸν πυλῶνα (Mat. 26. 71). Aussi changera-t-on la place respective et l'attitude des deux figures. A Ravenne, à Novgorod, Pierre, qui vient d'entrer, s'éloigne de la porte : désormais, il s'en approche. La servante le retenait : désormais, elle l'attend. Toujours, il se dirige dans le sens de l'action, vers la droite. Ainsi, nous retrouvons la disposition des ivoires carolingiens et de l'Hortus Deliciarum.

A Mateica (fig. 379), on a figuré le « premier reniement »,

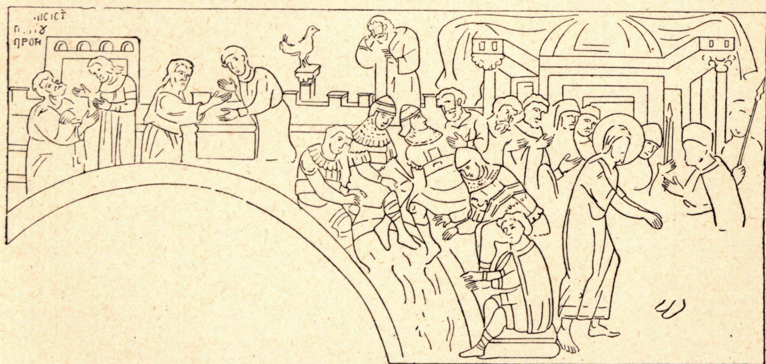


FIG. 379. — Fresque de Mateica.

[ἡ ἄρν]ησις τ[οῦ Πέτρ]ου πρώτη, d'après cette nouvelle formule. Au devant d'une porte, Pierre, à gauche, de profil, lève les yeux vers la servante, avec respect. Un peu plus loin, la discussion recommence. Puis, vient la scène qui se déroule autour du feu, semblable à celle de Novgorod : auprès des sol-

dats, plus nombreux, les deux imberbes, vêtus d'étoffes brodées, séparés l'un de l'autre, se chauffent tous deux. Enfin, derrière le mur à créneaux qui entoure la cour, au dehors, dans le fond, Pierre pleure, appuyé sur une colonne. Visiblement, on a reporté le troisième reniement de Novgorod au-dessus de l'arcade, entre le premier et le second, pour plus de commodité.

Les peintres crétois de l'Athos, au XVIe siècle, l'ont supprimé. Ils ne représentent que les deux autres, l'un, devant la porte, l'autre, près du feu, et le repentir, toujours dans le fond. A Lavra, ils partagent ces trois scènes entre la voûte et le mur ; aux Météores [1], à Dochiariou (fig. 380) [2], ils les serrent dans un cadre étroit, chaque fois, en suivant le même ordre qu'à Mateica. Mais, ils ne copient point le même modèle. Ils prêtent aux personnages d'autres attitudes. A Lavra, Pierre, venant de gauche, les bras levés, les mains ouvertes, s'incline devant la servante, qui gesticule dans le cadre d'une porte au seuil élevé, semblable à une fenêtre, moins haute que dans le Berol. qu. 66. Puis, sur un banc demi-circulaire, il s'assied, les jambes nues, avec deux soldats et deux serviteurs, vêtus de tuniques et de chlamydes brodées, tous tendant un bras vers lui.

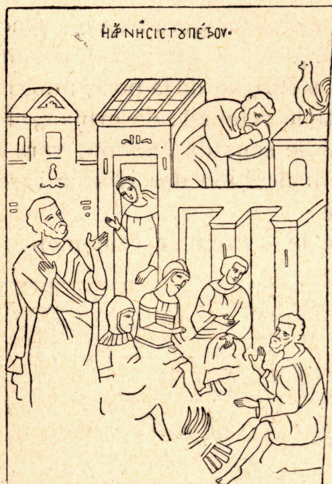


Fig. 380. — Fresque de Dochiariou.

Le peintre de Dionysiou (fig. 381) [3] distribue les mêmes scènes le long d'une frise, mais en sens inverse : d'abord, le feu, puis, la porte, enfin le repentir. A-t-il voulu simplement utiliser la place disponible au-dessus de l'arcade ? Mais il nous présente des faits qui s'enchaînent : Pierre, se voyant reconnu près du feu, quitte la compagnie, va vers la porte, y rencontre la servante et sort. Nous reconnaissons ainsi non une interversion arbitraire, mais une variante logiquement établie, plus logiquement que la rédaction de Mateica et de Lavra. Le

1. Phot. Messbildanstalt 1371.6.
2. H. Ét. C 274-275. Voy., plus haut, fig. 5.
3. H. Ét. C 285.

manuel de Denys nous en fera comprendre le sens. Il décrit « le triple reniement de Pierre[1] » et s'exprime en ces termes : « En bas du palais d'Anne, où l'on juge le Christ, Pierre se

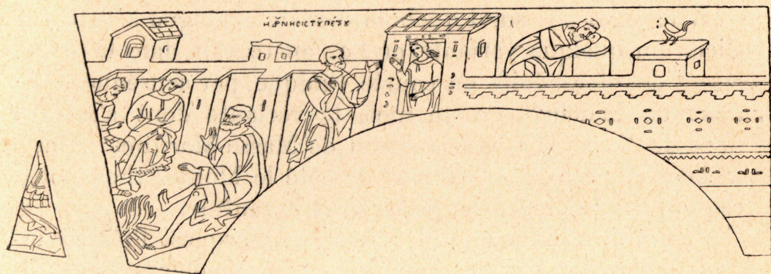


Fig. 381. — Fresque de Dionysiou.

tient debout à une extrémité et, devant lui, une servante étend les bras vers lui. Puis, à côté, un feu et deux soldats qui se chauffent, interrogeant Pierre. A côté encore, à la porte du palais, Pierre effrayé, les bras étendus, et une jeune fille lui montrant le Christ. Au-dessus de lui, dans une fenêtre, le coq chante. Plus loin encore, Pierre pleurant. »

Matthieu et Marc viennent se greffer sur Jean, suivant le système de l'Hortus Deliciarum. Pierre, en effet, marchant vers la droite, rencontre, tour à tour, la portière ou la première servante, ceux qui se chauffent, enfin, dans la porte, l'autre servante, au lieu des deux hommes. Celle-ci l'attend à l'entrée du palais, c'est-à-dire de la salle où Anne et Caïphe condamnent Jésus : souvenir de Duccio.

La Péribleptos de Mistra[2] ne comprend qu'un seul reniement, près de la porte, et le repentir. Pierre gesticule ainsi qu'au Mont-Athos, mais en s'inclinant plus vivement. Dans la porte, — une vraie porte, — blottie au fond d'un puissant hémicycle, il rencontre non point une servante, mais un jeune homme imberbe, aux cheveux courts, serré dans une courte tunique brodée, les jambes enveloppées de bandelettes. Ainsi, notre peintre, interprétant le type de l'Athos, aurait donné plus d'accent aux attitudes, plus d'ampleur aux édifices. En revanche, il aurait commis une confusion, comme le miniatu-

1. Éd. Papadopoulos-Kérameus, p. 105 : τριττή, et non τρίτη que donnent l'édition d'Athènes et le manuscrit suivi par Didron, p. 192.
2. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 122. 1.

riste du Paris. 54 (fig. 366), qui substitue aussi un jeune homme à la servante, en face de Pierre, assis près du feu. Mais, peut-on vraiment lui imputer une telle faute ? Ne vaut-il pas mieux lui reconnaître le mérite d'avoir puisé directement aux sources ? N'aurait-il pas suivi quelque modèle analogue à l'Hortus Deliciarum, quelque variante, où l'on apercevait, dans la porte, un seul des deux Juifs en courte tunique, par conséquent, le parent de Malchus, en un mot, la variante dont s'inspira l'élève de Duccio, dans le tableau de Massa Maritima. Ainsi, par bien des voies, en laissant de côté le Mont-Athos, notre fresque peut rejoindre les prototypes byzantins.

Le repentir nous suggère les mêmes remarques. Pierre s'incline simplement, suivant les plus anciens modèles, sans s'appuyer, comme nous le voyons dans le Laur. VI 23, fol. 56 v, le Berol. qu. 66, fol. 91 v, à Novgorod, Ochrida, Mateica, Prokuplje, aux Météores et au Mont-Athos, sur un pilier ou sur une colonne, la colonne où, d'abord, le coq était perché. Il n'a point enveloppé ses deux mains dans son manteau, manière spéciale au Mont-Athos et au Berol. qu. 66 (fig. 374) ; mais, il en porte une à sa joue, l'autre sous son menton, d'après l'ancienne tradition, qui remonte aux psautiers Chludov. Enfin, il se tient au premier plan, comme autrefois, et non dans le fond, derrière l'enceinte de la cour. Tous ces traits confirment notre première conclusion : la Péribleptos ne dépend point de l'Athos.

Aux Saints-Théodores de Mistra, sur une frise, nous avons observé deux scènes singulièrement interverties : à gauche, le repentir ; à droite, le reniement, près du feu. Le reniement rappelle par certains traits les composition du Laur. VI 23, d'Ochrida et de Novgorod. On y voit, de droite à gauche, une servante assise, montrant Pierre, puis, le feu, l'apôtre qui en approche et se retourne en levant les bras, enfin, les vestiges de deux figures assises, qui le regardent. Le repentir présente un trait inattendu. Pierre se lamente, avec les gestes expressifs des vieux psautiers Chludov, devant la porte où la servante semble l'attendre et le dénoncer [1]. Le peintre a confondu deux scènes qui se ressemblaient. Déjà, les deux tétraévangiles de Parme et de Berlin nous ont montré d'autres exemples d'une telle confusion. Restituons à l'apôtre le geste que commandent

1. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 90. 3.

les circonstances et nous aurons à peu près le cycle de Lavra : le double reniement devant la porte et près du feu.

Nous avons tenté, non sans peine, de démêler les fils, parfois enchevêtrés, qui rattachent ces images incohérentes aux rédactions parfaitement logiques des anciens manuscrits. Nous avons suivi le travail de l'iconographe qui, perdant le texte de vue, entremêle les quatre évangiles et, de ses souvenirs confus, dégage quelques traits essentiels, ceux qui ressortent plus vivement à ses yeux, parce qu'ils lui paraissent communs aux divers récits : la servante debout sur le seuil de la porte, les hommes assis autour du feu. S'il veut représenter les trois reniements, il se souviendra que Matthieu nomme deux servantes et répètera la première scène.

Il serait téméraire, parmi tant de croisements et d'interversions, de vouloir distinguer des traditions ou des écoles. Toutefois, on observera utilement que, pour représenter la servante dans la porte, le Laur. VI 23 et le Copte 13 ont transmis aux peintres de Novgorod et d'Ochrida le type de Ravenne, tandis que les Serbes de Mateica, les Grecs de l'Athos et de Mistra préfèrent la formule des ivoires carolingiens, de San Bastianello, de l'Hortus Déliciarum, du Copte-arabe 1, des tétraévangiles grecs de Parme et de Berlin. Ces rapprochements nous laissent distinguer encore une fois les deux traditions concurrentes : Laur. VI 23, Paris. 74.

CHAPITRE V

Le Chemin de Croix

D'après les synoptiques, on chargea Simon de la croix ; d'après le quatrième évangile, Jésus la porte lui-même. Il fallait choisir entre ces deux versions. L'Orient a toujours préféré la première.

Simon porte la croix. — Luc rapporte qu'il marchait après Jésus. Matthieu et Marc laissaient, sur ce point, toute liberté aux iconographes. Aussi, d'ordinaire, le placent-ils en tête [1]. D'ailleurs, ils n'attachaient pas grande importance à ce détail, car toutes les écoles l'interprètent de l'une et de l'autre manière. En revanche, l'attitude de Jésus et de ceux qui le conduisent varie selon les époques et les traditions.

Sur un sarcophage de Nîmes [2], Jésus, revêtu du costume antique, avance, les mains libres ; un ancien du peuple, reconnaissable à sa pénule, lui effleure l'épaule. A Ravenne, le cortège, plus nombreux, marche vers la droite, un valet serre de près le condamné : autant de nouveautés qui marquent le progrès de l'iconographie narrative. Puis, le réalisme, transforme peu à peu le vieux type hellénistique. A Sainte-Marie-Antique [3], la foule déborde Jésus, Simon, voûté, allonge le pas. Dans le codex de Cambridge [4], les pénules cèdent la place aux tuniques courtes ; en outre, dans le Laur. VI 23 [5], l'homme qui a pris les devants montre le chemin. Sur le diptyque de Milan [6],

1. Simon suit par exception : porte de Sainte-Sabine, Hemsbey-Klissé, Athen. 93, Berol. qu. 66, fol. 253 v., livre des évangiles, à Saint-Pierre de Salzbourg, cod. a. X. 6 (Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. XVII, 55).

2. Le Blant, *Gaule*, p. 108, pl. XXVIII. 2. — Comparez avec Garrucci 350.1 (Sybel, *Christliche Antike*, II, p. 144).

3. Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, fig. 120. Voyez p. 302.

4. Garrucci, 141.2, etc.

5. Fol. 58 : H. Ét. C 396. — Fol. 161, avant Luc 23. 11.

6. Garrucci 450 ; phot. Ferrario.

dans les miniatures des Ottons [1] et quelques œuvres italiennes du XII[e] siècle [2], ce personnage entraîne le Sauveur par le bras.

Ailleurs, Jésus est lié, soit au cou, soit aux mains.

Au cou, en Cappadoce. Barabbas subit ce traitement dans le Rossanensis. A Hemsbey-Klissé, dans la nef de Toqale, ce détail s'ajoute simplement à la composition du Laur. VI 23 : Jésus bénit paisiblement. En avant, le valet, montrant toujours le chemin, tient la corde dans sa main droite et retourne la tête. Simon, au lieu de la tunique courte, porte le costume antique et le nimbe, parce qu'on le compte parmi les soixante-dix apôtres : trait particulier aux monuments cappadociens, imité, sans le nimbe, par le fondeur de Bénévent, mais étranger à Byzance.

Les Byzantins, inspirés par l'apocryphe [3], lient les deux

382 

 383

FIG. 382. — Athen. 93. — 383. Petropol. 105.

mains au Sauveur, parfois derrière le dos [4], d'ordinaire par devant [5]. Puis, ils le dépouillent de son manteau, ne lui lais-

1. Kraus, *Codex Egberti*, pl. XLIX. — Munich, Cim. 58 : Vöge, p. 296, fig. 36 ; Leidinger, *Miniaturen*, I. 49. — Codex de Brême : phot. Haseloff. — Codex de Gotha : phot. Pfeiffer. — Cf. Detzel, t. I, p. 381.

2. Porte de Bénévent : Venturi, t. III, p. 702. — Crucifix des Offices, n° 3, dans le bas, au-dessous des pieds du Christ : phot. Alinari 30503 ; Venturi, t. V, p. 9, fig. 6.

3. *Evangel. Nicodemi*, pars I. B, ch. X. 2, Tischendorf, p. 282.

4. Barabbas dans le Rossanensis, Jésus dans le Paris. 74, pl. 139. Comparez avec l'Hortus Deliciarum, pl. XXXVI *ter*, où la corde lie la main qui bénit.

5. Gélat, fol. 136 : Pokrovskij, *Opisanie*, p. 289, n° 131.

sant qu'une longue tunique sans manche (fig. 382-385)[1].

Au XIV[e] siècle, les Slaves combinent les deux traditions. Le peintre de Nagoriča (fig. 386) doit à la Cappadoce la corde au cou, Jésus vêtu à l'antique, le Juif qui le pousse par l'épaule ; à Byzance, les mains liées, le valet et Simon. Ceux de Mateica (fig. 390) et de Novgorod n'ajoutent qu'un trait au type

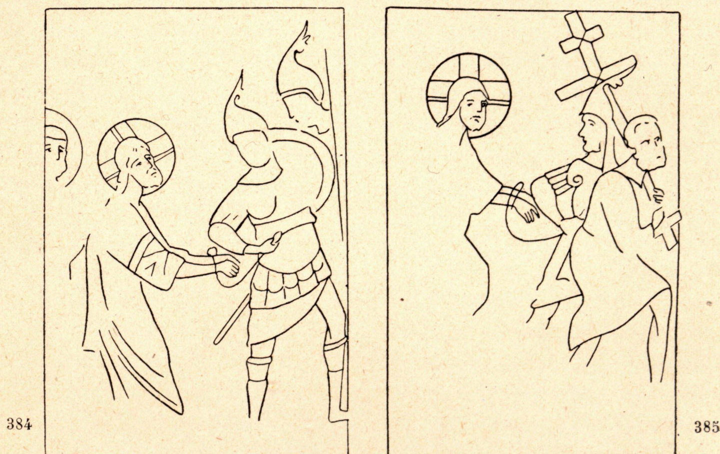


Fig. 384-385. — Suppl. grec 914.

byzantin : la corde au cou [2]. Au contraire, les Grecs, à Verria, (1315), Trébizonde [3], Lavra, Dionysiou (fig. 387) [4], Dochiariou (fig. 5) [5], sur le coffre de Bologne (fig. 388), dans l'église du Prodrome, nommée Συντζάφι, en Laconie (1625), le reproduisent sans mélange.

Le double cortège. — Les anciens manuscrits, où l'image suit le texte dans le détail, Paris. 115 [6], Laur. VI 23 (fig. 389) [7], comprennent deux scènes dans une frise : 1° Mat. 27. 31 : « Ils l'emmenèrent pour le crucifier. » Les hommes entourent Jésus,

1. Athen. 93, fol. 167. — Petropol. 105, fol. 167, avant Luc 23. 26. — Suppl. gr. 914, fol. 88 v : notre fig. 384 représente Jésus emmené par les soldats chez Caïphe, au fol. 84 v, près de Mat. 26. 57.
2. De même, plus tard, à Agyia : phot. Lampakis 4121.
3. Théosképastos : je n'ai pas noté comment le Christ est conduit.
4. H. Ét. C 285.
5. H. Ét. C 275.
6. Fol. 137 v, près de Mat. 27. 34 : très effacé.
7. Fol. 58, avant Mat. 27. 31 : H. Ét. C 396.

discutent avec lui, lui montrent le chemin. 2° Mat. 27.32 : « Comme ils sortaient, ils trouvèrent un homme de Cyrène, nommé Simon, et ils le contraignirent à porter la croix de Jésus. » Simon, chargé du fardeau, marche en tête. Ainsi, on va d'abord du prétoire à l'endroit où la croix se trouvait préparée, sans doute aux portes de la ville ; puis, on requiert un passant. Ce double cortège appartient déjà à l'iconographie du VI[e] siècle, car le codex de Cambridge le représente avec une légère altération : dans la seconde scène, le Sauveur aide Simon.

386



387



388



Fig. 386. — Fresque de Nagoriča. — 387. Fresque de Dionysiou
388. Coffre de Bologne.

On a parfois figuré, — et très anciennement, — le premier épisode seul : Jésus conduit, sans Simon ni la croix. Sur le diptyque de Milan et la colonne de Saint-Marc[1], un soldat l'entraîne par la main ; à Tchaouch-In et Elmale (fig. 391)[2], la corde lui serre le cou. Sur le diptyque et à Tchaouch-In, il porte le costume antique, conformément au texte de Matthieu (27. 31) : « Ils lui enlevèrent la chlamyde et lui firent revêtir ses habits ». Sur la colonne et à Elmale, on lui donne la chlamyde, ou une longue tunique claire, et la couronne d'épines, d'après l'apocryphe : « Tu vois, dit Jean à Marie, celui qui porte la couronne d'épines[3]. » De même, en Occident, sur l'autel d'Aix-la-Chapelle, deux valets le conduisent, les mains liées, sans la croix[4].

Les inscriptions se rapportent bien à cette première scène : ἀπήγαγον αὐτὸν εἰς τὸ σταυρῶσαι (27. 31). Nous lisons, en effet, sur la colonne de Saint-Marc, le texte lui-même : Christus ducitur ad crucifigendum ; en Cappadoce, une paraphrase significative : καὶ δήσαντες αὐτὸν ἀπήγαγον εἰς τὸ σταυρωθῆναι. On a ajouté δήσαντες d'après le passage[5] où Jésus, condamné par Caïphe, se voit conduit devant Pilate. Mais, il est clair que l'iconographe n'avait point en vue cet épisode. Il suivait, comme il arrive souvent en Cappadoce, un récit analogue aux synaxaires, dans le cas présent, à celui du Vendredi saint : « Pilate, l'ayant enchaîné,... le condamna à la peine de la croix[6]. » A Tchaouch-In, il représente, en effet, cet épisode aussitôt après la sentence et met ainsi sous nos yeux le premier acte accompli par les exécuteurs, avant de rencontrer Simon. Les miniaturistes remontent encore plus haut et nous montrent, d'abord, ces hommes, sous les yeux du juge (Cambridge, Paris. 74, Gélat) ou dans l'enceinte du prétoire (Laur. VI 23, fig. 636), emmenant aussi le condamné, sans la croix, pour le tourner en dérision[7].

1. Garrucci 497. 1 ; Gabelentz, *Plastik in Venedig*, p. 19 ; Venturi, t. I, p. 275, fig. 262.

2. Phot. Jerphanion.

3. *Evangel. Nicodemi*, I. B, ch. X. 2, Tischendorf, p. 282.

4. Bock, *Das Heiligthum zu Aachen*, p. 28, fig. 10, etc. Mentionné par Detzel, t. I, p. 381.

5. Mat. 27. 2 : καὶ δήσαντες αὐτὸν ἀπήγαγον καὶ παρέδωκαν αὐτὸν Ποντίῳ Πιλάτῳ τῷ ἡγέμονι. — Mat. 26. 1 : παραδίδοται εἰς τὸ σταυρωθῆναι.

6. Τοῦτον οὖν δήσας ὁ Πιλᾶτος... τῇ τοῦ σταυροῦ καταδίκῃ ἐκδίδωσι : Triodion, Athènes, p. 404 A ; Venise, p. 379 B.

7. Παραλαβόντες τὸν Ἰησοῦν εἰς τὸ πραιτώριον (Mat. 27. 27.) Le cycle est complet dans le Laur. VI 23 : fol 57 v, Jugement ; fol. 58 (H. Ét. C 396), d'abord, avant Mat. 27. 27, Jésus emmené et tourné en dérision, puis, avant 27. 31, le



Fig. 389. — Tétraévangile de la Laurentienne (Laur. VI 23).
(H. Ét. C 396).



Fig. 390. — Fresque de Mateica, en Vieille Serbie.
(Phot. Millet).



Fig. 391. — Fresque d'Elmale-Klissé, en Cappadoce.
(Phot. Jerphanion).

Le XIVe siècle représente aussi le double cortège ; mais il ne reproduit pas simplement la miniature du Laur. VI 23. Au premier épisode, celui de gauche, il ajoute, à Novgorod [1], la croix sur les épaules de Jésus, à Mateica (fig. 390), les « filles de Jérusalem ». Ces deux motifs se combinent aussi avec le cortège unique. Nous les étudierons en eux-mêmes.

Jésus porte la croix. — Les exégètes ont tenté de concilier Jean avec les synoptiques, de compléter l'un par les autres. Le Sauveur porta la croix, de même qu'Isaac avait porté le bois de l'holocauste. « Lorsque ce qui avait été préfiguré fut accompli, Simon de Cyrène, chargé de la corvée, sert de porteur [2]. » Le synaxaire du Vendredi saint [3] et surtout l'évangile apocryphe de Nicodème ont popularisé cette conception.

En se chargeant, pour accomplir la prophétie, Jésus manifeste sa puissance : « Il sortait, dit Chrysostome, portant la croix comme un trophée contre la tyrannie de la mort. Semblable aux vainqueurs, il tenait sur ses épaules le symbole de la victoire [4]. » Mais le sentiment populaire, étranger à ces hautes subtilités, ne se laissait toucher que par les souffrances humaines du Sauveur. L'apocryphe, qui s'en inspire, déformera la pensée des théologiens et, de leur ingénieuse combinaison, il tirera une scène dramatique : « Aussitôt, ayant préparé la croix et la lui ayant donnée, ils se mettent en route. Ainsi marchant, ils arrivent presque à la porte de Jérusalem. Comme ses nombreuses blessures et le poids de la croix l'avaient mis hors d'état de marcher, les Juifs, désirant le crucifier le plus tôt possible, la lui ôtèrent et la donnèrent à un passant nommé Simon [5]. » Les Méditations reproduisent l'apocryphe et ne font que préciser quelques détails : « La croix du Seigneur avait quinze pieds de haut. On le conduit, on le presse, on l'abreuve d'outrages... Vois comment il marche, courbé sous la croix et haletant... Ne pouvant plus la porter, tant sa fati-

double cortège du Chemin de croix. Ailleurs, un de ces épisodes manque. Dans le codex de Cambridge, c'est le couronnement d'épines (comparez avec Paris. 74, pl. 139) ; dans le Paris. 74, pl. 49, et le tétraévangile de Gélat, fol. 83, au milieu de Matthieu (Pokrovskij, *Opisanie*, p. 281, n° 68 ; phot. Ermakov 7400), c'est le double cortège du Chemin de croix.

1. Okunev, p. 7, pl. VII. 1 ; Anisimov, p. 5, note 13, planche près de la p. 5 ; photographie communiquée par M. Anisimov ; Grabar, t. VI. p. 177.
2. Théophane Kérameus, dans Migne, t. 132, col. 581.
3. Triodion, Athènes, p. 404 A ; Venise, p. 379 B.
4. *In Joh. Homil.*, 85. 1.
5. *Evangel. Nicodemi*, I. B, ch. X. 1, Tischendorf, p. 281.

gue était grande, il la déposa. Mais ces méchants, ne voulant pas différer sa mort, car ils craignaient que Pilate ne révoquât sa sentence, obligent quelqu'un à porter la croix et, l'ayant ainsi déchargé, ils le conduisent, lié comme un larron, au lieu du calvaire[1]. » Ces textes vont nous faire comprendre les images.

Matthieu laissait entendre que la croix attendait Jésus près de la porte de Jérusalem, où l'on rencontra Simon. L'auteur de l'*Evangelium Nicodemi* imagine qu'elle se trouvait préparée près du prétoire et que le Sauveur en fût chargé jusqu'à la porte. La miniature du Laur. VI 23 répond au texte canonique; la fresque de Novgorod, à l'apocryphe. Chaque fois, Simon n'apparaît que dans la seconde scène, la plus avancée dans le sens où l'action se déroule.

Matthieu donne plus d'importance à la scène où Simon porte la croix ; l'apocryphe et les Méditations, à celle où Jésus fléchit sous le poids. Aussi, ce thème spécial, que l'ancien art chrétien et l'art byzantin évitaient, viendra au premier plan, lorsque ces écrits exerceront une influence prépondérante. L'Italie le traite dès le XIIe siècle, même avant les Méditations. Les maîtres du Trecento, Cavallini, Duccio et les grands siennois, Giotto et, plus tard, Fra Angelico, l'ont rendu familier à l'Occident. En dehors du célèbre rétable de Sienne, ils cessèrent de représenter Simon. Aussi, l'on se demandera si cet exemple n'a point agi sur l'Orient, lorsque, par exception, nous y rencontrons le Christ portant sa croix.

Pour éclaircir ce problème, nous devrons d'abord observer que le Trecento a travaillé sur des modèles byzantins. Entrons dans le détail.

La pensée de Chrysostome se reflète, au Ve siècle [2], dans l'ivoire du British Museum [3], au XIe, dans le Paris. 74, pl. 178, et la copie bulgare de la Collection Curzon (fig. 403)[4] : entre les Juifs qui le précèdent et les soldats qui l'escortent, le Sauveur, dégagé, libre, le corps droit, ferme dans son ample tunique de pourpre, porte avec aisance une croix légère. Les maîtres ita-

1. *S. Bonaventuræ Meditationes*, ch. LXXVII, Rome, 1596, t. VI, p. 405. — Sainte Brigitte (*Revelationes*, liv. I, ch. X) est plus sobre : quam cum modicum portasset, veniens unus assumpsit eam sibi portandam.

2. Sur la date, voy., plus loin, p. 429, note 3.

3. N° 7 : Garrucci 446. 1 ; Graeven, I. 24; Dalton, *Catalogue*, n° 291, pl. VI; *Cat. Ivory carv.*, pl. IV.

4. La miniature de Gélat, fol. 271 (Pokrovskij, *Opisanic*, p. 305, n° 240), présente sans doute le même caractère.

liens, au XIe [1], au XIIe [2], au XIIIe siècle [3], et même encore Giotto, au XIVe [4], l'Ambros. L 58 sup., au XVe [5], représentent aussi le vainqueur de la mort, vêtu à l'antique, libre, portant allègrement son trophée. Sant'Urbano (fig. 392) reproduit, en l'animant, la composition du Paris. 74 ; à peine si les primitifs toscans souffrent qu'un soldat ou un Juif le pousse doucement par l'épaule.

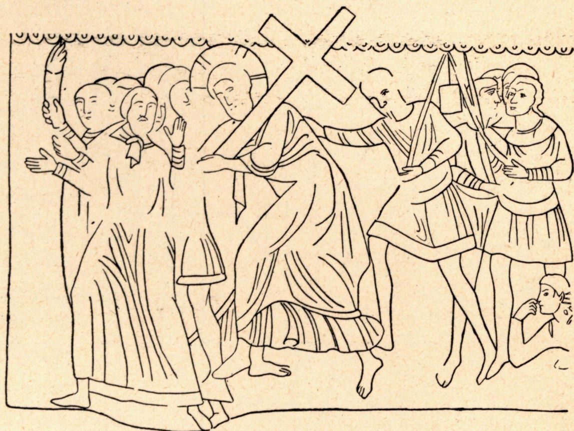


Fig. 392. — Fresque de Sant'Urbano, près Rome.

Mais, au XIIIe siècle, au moment où l'auteur des Méditations paraphrase l'apocryphe palestinien, les iconographes, se complaisant aussi au spectacle de la douleur, infligeront au Verbe incarné cette humiliation qui fut imaginée en Syrie ou en Cappadoce : la corde au cou. Ils l'ont, en effet, dessinée, en ce temps, sur le triptyque d'Alba Fucense (fig. 394) [6], puis, au XIVe siècle, sur celui de Trieste (fig. 396) [7], à Santa Maria di Donna Regina (fig. 395) [8]. L'atelier de Duccio [9]

1. Porte de San Zeno, à Vérone : phot. Alinari 12664. Venturi, t. II, p. 206, observe que le portail primitif, remanié au XIIe siècle, pouvait remonter aux environs de l'an 1000. — Peinture, aujourd'hui détruite, de l'ancienne basilique de Saint-Paul-hors-les-murs, avec le portrait de Benoît VIII (1050-1062) : D'Agincourt, *Peinture*, pl. XCVI.

2. Candélabre de Saint-Paul-hors-les-murs, entre 1170 et 1180, d'après Detzel, t. I, p. 381. Voy. Venturi, t. III, p. 880. — Sant'Urbano (fig. 392) : phot. Moscioni 6649.

3. Tableau faussement attribué à Bonaventura Berlinghieri, Florence, Accademia, n° 101 : phot. Brogi 2501 ; Venturi, t. V, p. 103, fig. 81. — Crucifix des Offices, n° 4 : phot. Alinari 30504, Brogi 14681.

4. Venturi, t. V, p. 358, fig. 290.

5. Fol. 53 v : éd. Ceriani.

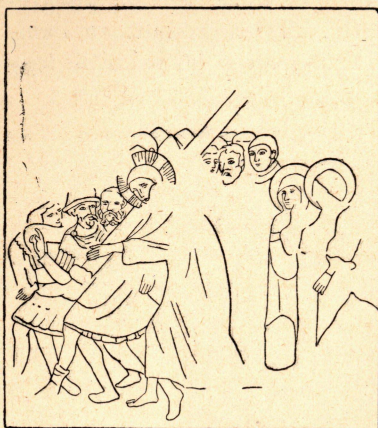
6. Bertaux, *Art Italie mérid.*, pl. XIII *bis* ; phot. Gargiolli C 1063.

7. Phot. Alinari 21148 ; H. Ét. C 662.

8. Bertaux, *Donna Regina*, p. 44, pl. III.

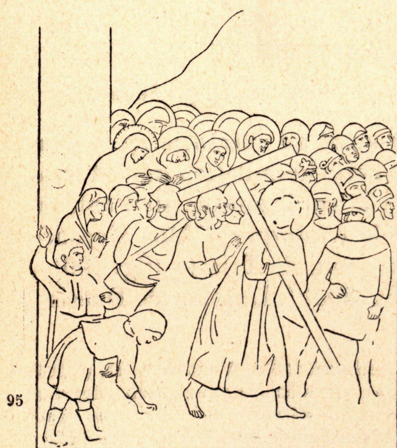
9. Triptyque de l'Accademia, n° 35, à Sienne : phot. Burton.

et bien des primitifs [1] nous en fournissent d'autres exemples, et, peut-être, faudrait-il énumérer les innombrables Chemins





394



95



396

Fig. 393. — Église supérieure d'Assise. — 394. Triptyque d'Alba Fucense. — 395. Fresque de Santa Maria di Donna Regina. — 396. Triptyque de Trieste.

de croix du Trecento, pour n'en omettre aucun. On n'y ren-

1. Ugolino da Sienna, National Gallery, nº 1189. — Fresque, dans la Pinacothèque de Pérouse : phot. Anderson 15585; Rothes, *Altumbr. Malerschulen*, pl. 8, nº 10. — Tableau de Munich, nº 979-980, attribué à l'école de Cavallini : phot. Hanfstaengl 1128. — Arbre de la Croix, à Florence : phot. Alinari 1569, Brogi 17524. — Artaud de Montor, *Peintres primitifs*, pl. 15 : voy. notre fig. 406. — Baptistère de Parme : phot. Gargiolli C 6536. — École française du Midi, polyptyque, Collection Douglas : phot. Giraudon 453. Cf. Bouchot, *Primitifs français*, p. 193.

contrerait qu'exceptionnellement les mains liées [1]. En même temps, le costume antique se fait rare [2] et cède la place à la robe rouge (ῥάσον κόκκινον) [3] dont parle l'apocryphe, à l'endroit du crucifiement, à cette robe ample et flottante, sans ceinture, telle à peu près que nous la connaissons dans les monuments byzantins. Le Trecento a reçu d'Orient non seulement quelques détails, mais la composition. Celle d'Alba Fucense représente un véritable type byzantin : Jésus avance en fléchissant légèrement sous le poids ; un soldat, se retournant vers lui, tire la corde ; un autre suit, sans toucher l'épaule, parce que la croix arrête son geste. En avant, un valet porte l'échelle. Les fresques de l'église supérieure d'Assise (fig. 393) [4] et de Sant' Abbondio, à Côme [5], le triptyque de Trieste appartiennent à la même tradition et l'on pourrait montrer comment le Trecento a transformé de tels modèles, en comparant à ce dernier monument les œuvres des premiers maîtres siennois [6] ou le tableau de Munich, attribué à l'école



Fig. 397. — Sienne, Accademia, n° 57, école de Lorenzetti.

1. Crucifix de San Martino, à Pise : phot. Gargiolli. — Basilique inférieure de Saint-François : Venturi, t. V, p. 693, fig. 561. — Artaud de Montor, *Peintres primitifs*, pl. 40.

2. Arbre de la Croix, à Florence, crucifix de San Martino, tableau de l'Accademia, n° 21, à Venise, autel de Sant' Eustorgio, à Milan (Venturi, t. IV, p. 574, fig. 452), Giotto, polyptyque de la Pinacothèque du Vatican, salle I (phot. Alinari 6432 c).

3. Voici quelques exemples, dont je puis certifier la couleur : triptyque de l'Accademia, n° 35, à Sienne, tableau de Lorenzo di Pietro, dit il Vecchietta, à Sienne (Accademia, n° 204), Berna, dans la Collection Benson. Elle est rose, sur le tableau de l'école d'Ambrogio Lorenzetti, à l'Accademia de Sienne (n° 57), et sur un crucifix giottesque des Offices, n° 12 (voy. p. 372, note 3).

4. H. Ét. C 817 ; A. Aubert, *Cimabue-Frage*, pl. 48.

5. Toesca, *Pittura nella Lombardia*, p. 189, fig. 135.

6. Triptyque de l'atelier de Duccio, Accademia, n° 35. — Fresque de la Pinacothèque de Pérouse. — Ugolino da Sienna, National Gallery, n° 1189. — Comparez avec la sculpture de Sant' Eustorgio, à Milan.

de Cavallini. Les uns retiennent le soldat [1] qui pousse Jésus en levant le bras pour le frapper ; l'autre, l'ancien du peuple qui l'excite. Plus tard encore, Siennois (fig. 397)[2] et Giottesques [3] conservent le soldat byzantin qui entraîne Jésus, en se retournant, et même celui qui le pousse.

Si donc le Trecento a reçu l'initiation de Byzance, nous ne pourrons, sans quelque hésitation, rattacher à son influence les monuments d'Orient qui ressemblent non à ses véritables œuvres, mais à ses modèles archaïques. Ces modèles, nous les retrouvons, sous un aspect encore plus simple, non seulement à l'époque byzantine, sur l'homophorion de Vatopédi (fig. 398)[4], mais encore dans certaines miniatures arméniennes du XVIIe siècle [5]. Accordons-lui à la rigueur quelques-uns de ces monuments, où Jésus porte une croix sans suppedaneum (Homophorion, manuscrits de Bologne et de Vienne, Paris. arm. 21). Mais nous revendiquerons pour l'Orient la fresque de Novgorod. La corde au cou lui vient de Cappadoce. Les valets qui entraînent Jésus rappellent, l'un, le Petropol. 105 (fig. 383), l'autre,



FIG. 398. — Homophorion de Vatopédi.

1. C'est un valet, sur le triptyque de Sienne et dans la fresque de Pérouse.

2. École d'Ambrogio Lorenzetti, Accademia, n° 57. — Église inférieure d'Assise : Venturi, t. V, p. 693, fig. 561. — Lorenzo di Pietro, dit il Vecchietta, Accademia, n° 204, autrefois dans l'église de Santa Maria della Scala, à Sienne : phot. Alinari 9406. — Sagro Speco.

3. Crucifix des Offices, n° 12 : phot. Alinari 30508. — Polyptyque de la Pinacothèque du Vatican, salle I.

4. Phot. Paul Marc.

5. Bologne, Université, n° 3290, fol. 21 v, Vienne, Mékhit., n° 986, fol. 132 v : phot. Macler. — Paris. arm. 21 (anciennement 10 A), fol. 286. — Pokrovskij, p. 311, mentionne, en même temps que le Paris. arm. 10 A, un manuscrit arménien de Saint-Pétersbourg, daté de 1635, fol. 12.

l'Athen. 93 et Nagoriča (fig. 382, 386). Le Christ, presque immobile, timide dans son étroite tunique, ne saurait être comparé, par exemple, à la figure vivante, souple, presque onduleuse, du triptyque de l'école de Duccio. Nous lui retrouvons cette démarche embarrassée à Mateica, dans le Berol. qu. 66 (fig. 402), le Petropol. 105 et ailleurs aussi, lorsqu'il attend, devant la croix que l'on fixe en terre. Observons encore que le suppedaneum reste étranger à l'Italie, sauf à Venise [1]. Que reste-t-il donc d'italien à Novgorod? Le geste de Jésus, peut-être : un simple trait perdu dans une composition toute byzantine.

Pourtant, si nous passons à Mistra, nous éprouvons, à première vue, une tout autre impression. Nous croyons revoir le Christ de Santa Maria di Donna Regina, avançant à grands pas, sous la lourde croix. Le Trecento a aimé cette figure. Il en a su accuser le caractère singulier. La marche rapide écarte les larges plis droits de l'ample robe, qui va s'amincissant des pieds aux épaules. Dans la Collégiale de San Gimignano (fig. 401) [2], sur un tableau de la Galleria Sarracini (fig. 399) [3], le buste s'incline sous une poussée brutale. Mais, le peintre de la chapelle des Espagnols [4], surtout Fra Angelico (fig. 400) [5], rendent à cette étrange silhouette la fermeté qui sied à la nature divine. Lorsque Berna [6] la dégage de tous les accessoires, pour la dessiner seule, près d'un moine en prière, et, surtout, lorsque, à San Marco, la mère approche avec respect et que le Sauveur, sans se retourner, comme s'il suivait des yeux quelque rêve lointain, marche au supplice, d'un pas élégant, nous sentons vraiment passer devant nous le vainqueur de la mort [7].

A Mistra, dans les deux compositions presque identiques de la Péribleptos et de Sainte-Sophie [8], le Christ porte aussi cette longue robe de pourpre qui s'étale à la base et va s'amincissant. Il s'incline, comme à Santa Maria di Donna Regina, à San Gimignano et dans le tableau de la Galleria Sarracini, et

1. Accademia, n° 21.
2. Phot. Lombardi 1696 ; Rothes, *Sienes. Malerei*, pl. XXXII.
3. Phot. Lombardi 2805.
4. Venturi, t. V, p. 786, fig. 634 ; Rothes, *Sienes. Malerei*, pl. LI.
5. Marchese, *San Marco illustrato*, pl. XXIII ; phot. Brogi 2781.
6. Collection Benson : *Burlington Club Exhibition*, pl. XIX ; Venturi, t. V, p. 742, fig. 599.
7. Pérugin, au monastère « delle Colombe », à Pérouse, donne plus de souplesse à la silhouette, mais produit un effet moins puissant : Rothes, *Altumbr. Malerschulen*, pl. 25, fig. 45.
8. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 123.3, 134.5.

même plus profondément : le malheureux fléchit sous le poids, son pas s'allonge, sa silhouette se casse dans un effort douloureux. Le peintre grec aurait-il simplement accentué le mouvement que lui indiquaient les modèles italiens ?

Mais, en accentuant ce mouvement, il prenait une direction opposée à celle des maîtres du Trecento, qui tendent à redresser la silhouette, à alléger la démarche. Au contraire, il se rapprochait de Santa Maria di Donna Regina, le prototype du groupe, le seul de ces monuments qui conserve, dans une masse compacte de casques et des nimbes, les deux soldats byzantins[1] ; il se rapprochait de la fresque d'Assise, de certains ivoires français du XIVe siècle (fig. 405)[2] et, plus encore, de certaines œuvres antérieures, telles que les miniatures de Saxe-Thuringe[3], en un mot, des modèles contemporains des Méditations, nous montrant Jésus « courbé sous la croix et haletant ».

Un modeste détail semble aussi rattacher Santa Maria et Mistra à une commune origine byzantine : la croix sur l'épaule droite et non, suivant la pratique italienne, sur la gauche. Dans le Paris. 74, ainsi qu'à Mistra, la main gauche passe au-dessous du suppedaneum et, de plus, un large clavus, familier aux Byzantins (fig. 402)[4], inconnu en Italie, orne la tunique de pourpre. A ces traits, nous reconnaissons le véritable prototype de nos fresques. Assurément, sur d'autres points, ce prototype paraît éloigné de la réplique. Mais nous savons qu'au XIVe siècle encore les miniaturistes bulgares le copiaient fidèlement (fig. 403)[5] et nous imaginerons volontiers que, depuis le XIe, il ait pu passer par bien des transitions. Le plus souvent, on supprime les Juifs qui ouvrent la marche. En 1250, le tétraévangile de l'Institut catholique, fol. 57 (fig. 404)[6], nous montre la croix droite entre les bras du Sauveur, qui marche en tête

1. Dans les autres répliques, plus libres et plus complexes, l'exemple de Giotto a fait abandonner ces types, poser de dos le soldat qui conduit et, parfois, de profil, avec les bras tendus, celui qui pousse. Cette seconde figure apparaît déjà sur la porte de San Zeno.

2. Diptyque du Louvre (acq. 1899) : phot. Giraudon 23971. — Triptyque de Cluny : Molinier, *Ivoires*, p. 190 ; Kœchlin, dans A. Michel, t. II, p. 477, fig. 315. — Voyez aussi un vitrail de Sens : Martin-Cahier, *Cath. de Bourges*, ét. XV-XVI.

3. Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, p. 142, pl. XVI. 30. L'auteur décrit un autre exemple encore plus caractéristique (n° XI : die rechte Schulter von der Last des Kreuzes, das er trägt, tief herabgedrückt.

4. On le retrouve dans le Berol. qu. 66, fol. 253 v, près de Luc 23. 26.

5. Collection Curzon, n° 153.

6. Hyvernat, *Album de paléographie copte*, pl. XLIX.



Fig. 399. — Tableau de la Galleria Sarracini.
(Phot. Lombardi).



Fig. 400.
Fra Angelico, à San Marco.
(Phot. Brogi).



Fig. 401.
Berna, à San Gimignano.
(Phot. Lombardi).



Fig. 402. — Tétraévangile de Berlin (Berol. qu. 66).
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).



Fig. 403. — Tétraévangile bulgare de la Collection Curzon, n° 153.
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).



Fig. 404.
Tétraév. de l'Inst. cathol. (Copte-arabe 1).
(Coll. H. Ét.).



Fig. 405.
Triptyque du Musée de Cluny
(Phot. Braun).

et voit après lui deux femmes et, plus loin, deux soldats inclinés avec respect. En Italie, un primitif, qu'Artaud de Montor confondait, sans raison, avec Cimabue (fig. 406) [1], représente encore, d'après le Paris. 74, Jésus ferme et droit, dans sa lourde robe, avec la croix sur l'épaule droite, puis, derrière lui, un des

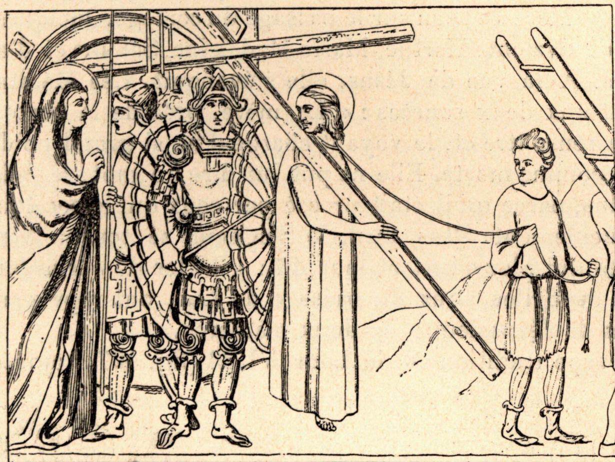


FIG. 406. — Tableau de l'ancienne Collection Artaud de Montor.

soldats, posé de face, armé d'un bouclier rond, enfin, les piques dressées dans le fond, tandis que les autres détails de son tableau, la corde au cou et le valet qui la tire, celui qui porte l'échelle, Marie et le soldat qui lui fait face, appartiennent aux compositions d'Alba Fucense et de Trieste, de Santa Maria di Donna Regina et de Mistra. Au XVe siècle, l'Ambros. L 58 sup., bien que plus librement dessiné, reproduit le même modèle avec plus de respect, sans la corde, l'échelle ni les valets. Sans doute, au XIIIe siècle, d'autres iconographes, familiers avec les apocryphes, préférèrent voir fléchir le triomphateur sous le poids de son étrange trophée. Ils montrèrent ainsi la voie à Berna et à Angelico. Puis, leurs modestes héritiers continuèrent leur tradition, sans faire attention aux progrès du Trecento. Nous leur devrions notre Christ de Mistra [2].

1. Artaud de Montor, *Peintres primitifs*, pl. 15.
2. Dans l'Italie du Sud, à Soleto, Jésus tombe à genoux, les soldats le brutalisent : phot. Moscioni 8487. Si cette peinture appartient vraiment à l'année 1347 (Diehl, *Art byz. Italie mérid.*, p. 97), elle nous prouverait que les

Les filles de Jérusalem. — On connaît le récit de Luc (23. 27-28) : « Une grande multitude de peuple le suivait, ainsi que des femmes, qui se frappaient la poitrine et pleuraient sur lui. Mais Jésus, se tournant vers elles, leur dit : « Filles de Jérusalem, ne pleurez pas sur moi ; mais pleurez sur vous-mêmes et sur vos enfants. » D'après l'apocryphe [1], Jean amène la Mère de Dieu sur le passage du cortège. Quelques femmes la suivaient : Marthe, Marie-Madeleine, Salomé et d'autres vierges. A la vue de Jésus, elle s'évanouit. Les Méditations puisent aux deux sources : « La mère, près de la porte de la cité, le rencontre et, le voyant chargé d'un si grand poids, elle devint comme morte. Elle ne put lui dire un mot ; le Seigneur non plus, parce qu'il était pressé par ceux qui le conduisaient au Crucifiement. Plus tard, le Seigneur se tourna vers les femmes qui pleuraient et leur dit : « Filles de Jérusalem... »

Nos évangiles, près du passage de Luc, ont représenté les « filles de Jérusalem » de deux manières.

Au type traditionnel, le Laur. VI 23 (fig. 407) [2] ajoute sim-



FIG. 407. – Laur. VI 23, fol. 161.

plement deux femmes levant les mains sous leur manteau. Les Juifs les regardent, le Sauveur reste impassible. Nos imagiers français du XIIIe siècle se montrent aussi sobres [3]. Plus tard, dans le cadre de cette pauvre esquisse, Duccio introduit le nombre et la vie : placée à la tête des femmes, la

peintres italo-grecs, contemporains de ceux de Mistra, exagéraient le réalisme qui se marque dans notre composition. Mais, Bertaux, *Art Italie mérid.*, p. 147, indique que bien des sujets ne sont pas antérieurs au XVe siècle. Songe-t-il à celui-ci et l'aurait-il comparé à quelque ivoire de la dernière période gothique ? (Voyez, par exemple, Aus'm Weerth, *Kunstdenkmäler*, pl. XXI. 8 a). Plus tard, au XVIIe, le Christ tombe aussi à terre dans les Passions russes (Pokrovskij, p. 311).

1. *Evangel. Nicodemi*, I. B, ch. X. 2, Tischendorf, p. 282.
2. Fol. 161, avant Luc 23. Cf. Pokrovskij, p. 311.
3. Mâle, I, p. 46.

mère croise le regard douloureux de son fils. Le peintre de Lavra, plus timide, plus fidèle au prototype byzantin, ne veut pas qu'un mouvement de tendresse vienne troubler la gravité du cortège : il laisse à peine entrevoir, dans le fond, Marie et les trois myrophores. Ceux de Nagoriča et de Dionysiou (fig. 384, 385), plus discrets encore, se souviennent pourtant mieux de l'apocryphe : le disciple accompagne la mère et, près d'elle, derrière la montagne, de loin, regarde la scène.

Le Paris. 74 [1] comprend deux scènes séparées par un arbre : 1° à gauche, Jésus, libre et seul, se retourne vers quatre femmes en gesticulant ; 2° à droite, il se retourne encore, mais, cette fois, il avance, enchaîné, entre cinq Juifs et trois soldats. La première représente le prototype, la seconde, un lieu commun, ajouté et adapté à la circonstance, sans doute pour faire entendre que Jésus, ayant été délié pendant quelques instants, reprend ensuite le chemin du Calvaire. Le tétraévangile de Gélat [2] évite cette redondance : le peuple précède Jésus gesticulant. En revanche, Simon suit les femmes : vestige de la composition précédente, le Portement de croix, que le copiste a fondue avec celle-ci, que le Paris. 74 a omise [3]. Nous retrouvons ainsi, dans le prototype commun, le double cortège analogue au cycle de Matthieu, mais dans l'ordre inverse, conformément au texte de Luc : portement (vers. 26), allocution (vers. 27 sq.).

Le peintre de Mateica (fig. 391) ajoute les filles de Jérusalem à ce cycle lui-même, plaçant ainsi, à rebours, l'allocution avant le moment où Simon prend la croix. Derrière la crête de la montagne, apparaissent cinq bustes. Ni le nimbe, ni aucun autre signe ne laisse reconnaître la Mère de Dieu. Le Sauveur, entouré de soldats et de juifs, portant la corde au cou, ayant les mains liées, se tourne de leur côté. Le psautier de Munich [4], plus logiquement, ne reproduit que cet épisode, dont il indique le titre d'après un modèle analogue à la colonne de Saint-Marc et aux fresques cappadociennes : « On conduit le Christ au Crucifiement. » Mais, en marge, il précise les circonstances : « Les filles de Jérusalem pleurent en suivant Jésus. » Il

1. Fol. 139, après Luc 23. 33.
2. Fol. 215 : Pokrovskij, *Opisanie*, p. 297, n° 200.
3. Il omet aussi le Portement de croix dans le texte de Marc, où le manuscrit de Gélat lui fait place.
4. Strzygowski, *Serb. Psalter*, pl. XXIV. 52.

les a représentées, en effet, plus nombreuses qu'à Mateica et les a mêlées à la foule des soldats et des Juifs, en les groupant dans le fond, à peu près comme Simone Martini dans son tableau du Louvre [1].

Les maîtres du Trecento joignent aussi les filles de Jérusalem, — et Marie à leur tête, — au premier cortège, mais au premier cortège des apocryphes, à la suite de Jésus portant sa croix. Ils suivent, sur ce point, le pseudo-Bonaventure, qui, pour produire un effet plus dramatique, renverse l'ordre du récit apocryphe et nous montre la mère défaillante, devant son fils succombant sous le poids. Ils peignent, avec une sorte de prédilection, le geste affectueux de Jésus, qui ne manque presque jamais de se retourner [2], même en l'absence des femmes [3], même s'il se trouve seul [4]. Ils enrichissent ainsi de figures touchantes la sobre composition byzantine d'Alba Fucense et de Trieste. Ils dépassent les Serbes, restés fidèles à la tradition des évangiles illustrés. Leur auraient-ils suggéré l'idée d'imiter et d'interpréter ces vieux modèles? On en douterait à Mateica; mais il est clair que le psautier de Munich a reçu comme un reflet de leurs riches créations.

Les soldats. — Le Paris. 74, la fresque d'Elmale, le Suppl. gr. 914, le Berol. qu. 66 nous font prévoir le rôle prépondérant que les soldats vont jouer au XIVe siècle, en Orient, comme en Italie. Pour entraîner Jésus, à Verria, à Lavra, Dionysiou, Dochiariou, sur le coffre de Bologne, dans l'église du Prodrome (Συντζάφι), ou bien à Mistra, un soldat remplace le valet. Au Mont-Athos, un second le pousse, d'autres, dans le cortège, se mêlent aux Juifs. De même, à Mateica, une véritable cohorte escorte le Sauveur, traîné la corde au cou. Les peintres de Nagoriča et de Novgorod, en Orient, Cavallini, dans le tableau de Munich, Duccio et quelque Siennois, en Italie, comptent parmi les rares fidèles de l'ancienne tradition.

En faisant aux soldats la part si large, nos iconographes se conformaient à la première rédaction du récit évangélique. Marc (15.16-20), suivi par Matthieu, les nomme expressément : « Les soldats l'emmenèrent à l'intérieur de la cour qu'on appelle

1. Venturi, t. V, p. 624, fig. 509.
2. Par exception, au baptistère de Parme et dans la basilique inférieure d'Assise, il ne se retourne pas.
3. Crucifix des Offices, n° 12.
4. Tableau de Berna, appartenant à la Collection Benson.

le prétoire et ils y rassemblèrent toute la cohorte. Ils le revêtirent d'un manteau de pourpre... Ils l'emmenèrent pour le crucifier. » Pourquoi donc leurs prédécesseurs représentent-ils les Juifs seuls? Ils suivaient une autre tradition également respectable. En effet, Luc, voulant dégager la responsabilité de l'autorité romaine, supprime la scène où les soldats baffouent Jésus et, ainsi, met tout ce qu'ils faisaient ensuite au compte des Juifs, nommés précédemment. « Pilate livra Jésus à leur volonté. Et, comme ils l'emmenaient, ayant arrêté un certain Simon de Cyrène, etc. » (Luc 23. 25-26). Jean use d'un artifice analogue (Joh. 19. 16). Chrysostome [1] commente Matthieu (27. 27-37) dans le même esprit : « Les Juifs sont les véritables auteurs des outrages que les soldats lui ont fait subir. Ce sont eux qui ont tout fait. » L'évangile apocryphe de Nicodème les nomme seuls : ils maltraitent Jésus, le conduisent et le crucifient. Ainsi, le peintre d'Hemsbey-Klissé, afin que nul ne s'y trompe, inscrit au-dessus des hommes en courte tunique : Ἰουδαῖοι.

Les Byzantins, réagissant contre la tradition apocryphe, préférèrent suivre Matthieu. Leur esprit ingénieux sut accorder le respect des textes avec celui de l'autorité romaine. Théophane Kérameus, reprenant la pensée de Chrysostome, précise les faits [2] : « Les soldats insultent chacun des membres de Jésus... Ils le faisaient non par ordre de Pilate, mais pour plaire aux Juifs. Le diable les poussait. Ils le chargent de la croix, comme un condamné. » Un peintre cappadocien, à Tchareqle-Klissé, sous l'influence grandissante de Byzance, imagine un compromis analogue. Il écrit en effet, au mépris du texte canonique [3], οἱ στρατιῶται τῶν Ἰουδαίων.

Dans les divers paragraphes de ce chapitre, nos observations ont montré que les Grecs ou les Slaves du XIV[e] siècle firent à l'Italie des emprunts fort discrets. Ils doivent à la Cappadoce la corde au cou, Jésus emmené sans la croix, aux tétraévangiles, tels que le Paris. 74 ou le Laur. VI 23, le double cortège, les filles de Jérusalem et, sans doute aussi, Jésus portant le fardeau. Nous retrouvons au Mont-Athos, au XVI[e] siècle, l'ancien type byzantin, mieux qu'à Nagoriča, où la corde serre le cou de Jésus, mieux qu'à Mistra, où la croix charge ses épaules.

1. *In Mat. Homil.*, 87. 1.
2. Migne, t. 132, col. 577, 580.
3. Mat. 27. 27 : οἱ στρατιῶται τοῦ ἡγέμονος.

CHAPITRE VI

La Mise en croix

Après le Chemin de croix, on représenta d'abord le Crucifiement, sans transition. En effet, le récit canonique ne décrit pas les préparatifs du supplice. A peine si Matthieu relate un petit fait, pour montrer l'accomplissement d'une prophétie (Mat. 27. 33-34) : « Arrivés au lieu appelé Golgotha..., ils lui donnèrent à boire du vin mêlé de fiel ; mais, quand il eût goûté, il n'en voulut point boire [1]. » L'imagination des fidèles pouvait concevoir davantage. Au XII[e] siècle, Théophane Kérameus, constatant que Marc parle de vin mêlé de myrrhe, observe qu'il n'y a point là de divergence : « Dans le désordre d'une si nombreuse soldatesque, comme beaucoup l'insultaient, il s'est produit plus de faits que l'on n'en raconte [2]. »

Depuis longtemps, en effet, la légende palestinienne avait suppléé aux lacunes du récit [3] : « Alors ils arrivèrent au lieu nommé crâne, qui était pavé de pierres, et là les Juifs dressèrent la croix ; ensuite, ils déshabillèrent Jésus et les soldats prirent ses vêtements et se les partagèrent. Ils le revêtirent d'une robe rouge et le firent monter et le clouèrent sur la croix, αὐτῷ δὲ ἐνέδυσαν ῥάσον κόκκινον καὶ ἀνεβίβασαν αὐτὸν καὶ ἐκάρφωσαν ἐν τῷ σταυρῷ ; puis, ils amenèrent deux larrons, l'un à sa droite, l'autre à sa gauche. » En Italie, au XIII[e] siècle, les Méditations développent la scène esquissée par le récit apocryphe : « Vois donc, des yeux de ton âme, les uns ficher la croix en terre, les autres préparer les clouds et les martels, d'autres apprêter l'échelle, d'autres enfin dépouiller le Seigneur. On le dépouille, en effet, et il est nud... Cy remarque attentivement la disposition de la croix. » Et l'on explique ensuite comment Jésus

1. Comparez avec Marc 15. 22-23. Luc et Jean omettent ce détail.
2. Migne, t. 132, col. 581 D.
3. *Evangel. Nicodemi,* I, B, ch. X. 3.

y monte [1]. La littérature byzantine, sur ce sujet, ne nous a rien laissé d'analogue aux Méditations. Mais le récit apocryphe, nous le verrons à propos du Crucifiement et du Thrène, a inspiré les sermonnaires et se reflète dans les monuments.

Les iconographes ont représenté, d'abord, l'incident rapporté par l'évangile, puis, les divers actes mentionnés par l'apocryphe : ils dressèrent la croix, firent monter Jésus, le clouèrent.

1. *Jésus refuse de boire.* — Le Laur. VI 23, fol. 58, avant Mat. 27.33, observe la retenue des modèles hellénistiques (fig. 453). On arrive au Golgotha. Jésus, avec son costume antique, marche encore et parle simplement à l'un des hommes. Le tétraévangile d'Athènes (fig. 408) [2] nous présente aussi une variante du Chemin de croix, mais du Chemin de croix douloureux, tel que le figurent les Byzantins, avec les marques d'infâmie : tunique longue, mains liées. Le condamné s'arrête et refuse le verre qu'un soldat lui tend, sous les yeux des Juifs, sans doute le verre que l'on montrait aux pèlerins visitant le Saint-Sépulcre [3].

Au XIVe siècle, en Serbie et en Macédoine, ce motif vient à son rang, dans le cycle détaillé de la Passion, avant l'Établissement de la croix [4] ou la Mise en croix (fig. 417) [5].

2. *L'Établissement de la croix.* — Jésus, toujours immobile, les bras croisés ou liés, attend que l'on ait fixé le bois en terre. Il touche au terme du trajet. On le représente encore sur le chemin de croix : 'Ελκόμενος ἐπὶ σταυροῦ, Jesus Christus ducitur ad crucis passionem. Au XIe siècle, sur le reliquaire de Gran [6], un soldat le pousse par l'épaule, un Juif lui montre la croix. Au XIIe, le mosaïste de Monréale [7] interprète et amplifie ce modèle. La brève allusion de l'apocryphe à ceux qui « dressèrent la croix » lui suggère un trait nouveau : un valet enfonce une cheville. Au début du XIVe, l'école macédonienne, dans le nar-

1. Traduction citée par Barbier de Montault, *Revue Art chrétien*, XXXIIe année, nouv. série, t. VII, 1889, p. 84. Voyez *S. Bonaventuræ Meditationes*, ch. LXXVIII, Rome, 1596, t. VI, p. 405, et sainte Brigitte, *Revelationes*, VII. 15.

2. Cod. 93, fol. 98, au milieu du texte de Matthieu.

3. Ajnalov, *Soobščenija Palest. Obšč.*, t. XIV, 1903, 2e partie, p. 99.

4. Icone à Chilandari, d'après Strzygowski, *Serb. Psalter*, p. 42. — Saint-Clément d'Ochrida.

5. Castoria, Taxiarques (1352). — Markovyj Monastyr. — Manuel de Denys.

6. Schlumberger, *Épopée*, I, p. 81 ; Molinier, *Gazette archéologique*, t. XII, 1887, p. 245, pl. 32 ; Molinier, *Orfèvrerie*, t. IV. 1, p. 50, pl. I, d'où Diehl, *Manuel*, p. 648, fig. 328. Cf. Dalton, *Byz. art*, p. 525.

7. Gravina, pl. 20 A ; H. Ét. C 734.

thex de Vatopédi (fig. 628) [1], revient au groupement plus sobre du reliquaire. Mais, au valet plantant la cheville, elle ajoute un Juif aux longs habits flottants, qui s'est hissé sur le suppedaneum, derrière la croix, pour atteindre l'écriteau [2].

D'autres trouvèrent un effet plus dramatique, en isolant Jésus. Dans l'Hortus Deliciarum, pl. XXXVIII, seul, à droite, il fait face à la foule. Herrad, instruite par le *Speculum Ecclesiæ*, songeait encore au triomphateur, lorsqu'elle fit écrire à droite : « Placuit redemptori nostro vexillum sancte crucis erigere [3]. » Mais, déjà, une pensée moins haute guidait le miniaturiste. Il nous fait entendre que le supplice approche, car, non loin du valet qui enfonce la cheville, un autre apporte l'échelle. Celui d'Iviron (fig. 410) [4] nous la montre toute prête, appliquée contre la croix, près de deux valets qui travaillent, ajoutant je ne sais quoi de terre à terre à l'humiliation du Sauveur. Déjà, il simplifie la composition de l'Hortus Deliciarum. Les iconographes de Laconie suppriment les valets et remettent Jésus à gauche. A Chrysapha (Chrysaphiotissa, 1290), ils lui opposent la Vierge et les soldats. Puis, à Géraki, (fig. 409) [5] ces derniers Byzantins, avec leur sens profond du symbole, éliminent tous les accessoires, pour dégager l'image saisissante : Jésus seul, sans aucune âme vivante, tout à fait seul, contemplant l'instrument de mort. Ils le nomment encore, après trois siècles, « Ἑλκόμενος ἐπὶ σταυροῦ », celui qui est traîné sur la croix, comme un condamné [6].

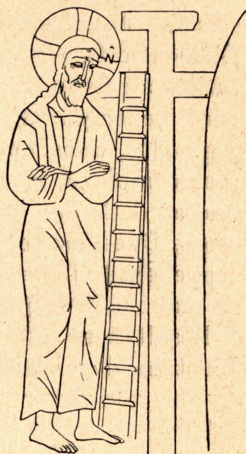
Devant tant de tristesse, notre pensée se reporte vers cette étrange image occidentale qui représente le Sauveur nu, épuisé, assis sur un tertre, pieds et mains liés, couronné d'épines, attendant le supplice [7]. Assurément, les Byzantins n'auraient pu souffrir cet âpre réalisme. Mais le Christ de Géraki, seul, debout, enchaîné devant la croix, immobile dans sa tunique

1. H. Ét. C 268.
2. Voyez aussi une fresque du monastère de Thérapontе (fin du xv° siècle), représentant le 10° kondak de l'hymne acathiste (Georgievskij, *Freski Ferapont. mon.*, p. 102, pl. XXI), une icone russe de l'Académie théologique de Kiev (Lichačev, pl. CCXXX. 420), une croix de bois, au Musée de Cluny.
3. Voyez *Hortus Deliciarum*, p. 29.
4. Tétraévangile, n° 5, fol. 214 : phot. Kondakov, Athos, 182.
5. Zoodochos Pigi (1431) et Saint-Jean-Chrysostome : phot. Poulitsas et notre album de voyage. — Voy. le Vat. lat. 39 : Beissel, *Vat. Min.*, pl. XIX.
6. La principale église de Monemvasie, placée sous ce vocable, possédait sans doute le prototype de ces images.
7. Le motif a été identifié par M. Mâle (II, p. 86 sq., fig. 31).

rouge, avec sa longue figure étroite, son grand nez droit, ses yeux petits, son teint pâle, accusé par les pénombres vertes, éveille en nous la même émotion douloureuse.



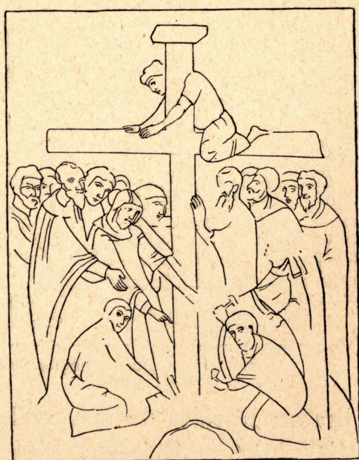
408



409



410



411

Fig. 408. — Athen. 93. — 409. Fresque de la Zoodochos Pigi, à Géraki. — 410. Iviron, nº 5. 411. Fresque de Mateica.

Les Serbes ont suivi la voie opposée : ils suppriment Jésus. Ils ne représentent pas le Christ Elkomenos, mais « l'Établissement de la croix ». Le psautier de Munich, sous ce ti-

tre, nous montre un soldat et un valet occupés à planter le bois sur le Golgotha, entre deux anciens du peuple[1]. Et, pourtant, le psaume 68. 22 : « Ils m'ont donné à manger du fiel et ont étanché ma soif avec du vinaigre », appelait une autre scène, — Jésus refusant de boire, — qui précède celle-ci, à Saint-Clément d'Ochrida et sur une icone de Chilandari. Le miniaturiste a retenu de préférence l'Établissement de la croix, suivant l'exemple des peintres d'églises. En effet, à Mateica (fig. 411), dans une composition infiniment plus vivante et plus complexe, les Juifs, accourus en foule, pressent la besogne et déjà l'un des valets a grimpé sur la traverse de la croix. Dans tous ces monuments, ceux qui préparent la croix rappellent la fresque de Vatopédi. Les Serbes ont donc dégagé ce motif pour le mettre en relief.

Les Italiens s'écartent aussi de la tradition du XIIe siècle. L'auteur des Méditations ne comprenait plus la beauté de cette austère silhouette, dressée en face de la croix. Pendant que les uns fixent le bois ou préparent les outils, d'autres dépouillent Jésus. Alors, sa mère accourt, l'embrasse, le ceint de son voile. Aussi, les iconographes se gardèrent-ils de le laisser à ses méditations. Les primitifs nous montrent comment on le dépouille. A Pérouse[2], toujours debout, à gauche, mais déjà nu, il abandonne ses bras à ceux qui arrachent les manches ; à Bologne (fig. 412)[3], au devant d'un

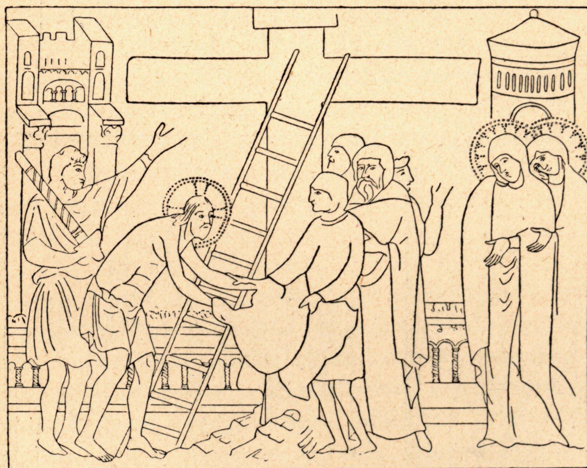


FIG. 412. — Pinacothèque de Bologne, n° 316.

1. Strzygowski, *Serb. Psalter*, pl. XXIV. 53.
2. Pinacothèque, salle I, n° 7 : phot. Verri.
3. Pinacothèque, n° 316 : phot. Zagnoli.

édifice à moitié byzantin, à la même place, mais avec l'échelle près de lui, il s'incline, tandis qu'à droite, derrière les Juifs, il voit approcher les saintes femmes, comme il voyait, à Chrysapha, Marie parmi les soldats. Ces deux artistes omettent l'Établissement de la croix. Un giottesque nous donnera, plus tard, les deux scènes : d'abord, le valet qui plante la cheville, sans l'échelle [1], puis, Jésus dévêtu, devant l'échelle. Et, chaque fois, plus profondément que les primitifs, il altèrera le modèle byzantin, en nous montrant Jésus tourné à gauche, vers Marie [2].

Ainsi, les Grecs, à Vatopédi ou en Laconie, respectent la pensée de leurs vieux maîtres byzantins et figurent le Sauveur, le Verbe incarné, en face de la croix. Les Serbes et les Italiens, entraînés, les uns, par l'apocryphe, les autres, par les Méditations, s'attachent plutôt aux détails du récit, pour faire ressortir la méchanceté des Juifs ou la douleur de la mère.

Sous ces aspects variés, ce thème représente le dernier épisode avant le Crucifiement. Sur le reliquaire de Gran et le tableau de Pérouse, dans la fresque de Vatopédi, il fait pendant à la Descente de croix. Aussi, d'ordinaire, cèdera-t-il la place à la Mise en croix : succession naturelle, puisqu'une forme engendre l'autre. Le peintre de Vatopédi les confond si bien que, reproduisant la composition du reliquaire, il écrit : ἡ εἰς τὸν σταυρὸν καθήλωσις, le Christ cloué sur la croix.

3. *Jésus montant à l'échelle.* — Quand les mystiques voyaient des yeux de leur âme les souffrances endurées par Jésus, ils se réconfortaient en se rappelant les prophéties. Au XIVe siècle, l'auteur d'une légende de Marie-Madeleine [3] développe un passage d'Isaïe (53. 1) : Oblatus est quia ipse voluit. « E quando si rivolsono, elle vidono Messer Giesù que saliva su per la scala co' suoi piedi e colle sue mani... e pensomi che salisse Giesù su per la scala della croce colle sue mani e co' suoi piedi voluntariamente. » Le centurion s'étonne : « Che mariviglia e questo che questo profeta pare che vada volenterosamente a esser messo in croce et nulla resistenza et nullo mormoro non fa ! »

1. Sur le rôle des charpentiers en France, voy. Mâle, II, p. 44. Un vitrail de Bourges, au XIIIe s. (Martin-Cahier, pl. V), rappelle l'Hortus et San Gimignano.

2. Pinacothèque du Vatican, salle I. — Voyez aussi un tableau des Offices, n° 6, attribué à Taddeo Gaddi (au dessous du Jardin des Oliviers) : phot. Alinari 638 ; cf. Burckhardt, *Cicerone*, p. 512 (K).

3. Texte cité par Marchese, *San Marco illustrato*, p. 40.

En Italie et dans les Balkans, au XIVe siècle, nous voyons, nous aussi, Messire Jésus, à peu près dans la même posture, monter à l'échelle avec ses pieds et ses mains.

On observera que cette image s'est formée dans le cadre d'une composition byzantine que nous connaissons déjà : Jésus, devant la croix, attendant la fin des préparatifs. Sur le crucifix de San Gimignano (fig. 413), nous retrouvons, à droite, les Juifs voilés, regardant et gesticulant, semblables à ceux d'Iviron ou de Mateica ; à gauche, les soldats entourent Jésus ou l'entraînent, comme ils font aussi sur le chemin du Calvaire. L'un


413


414

Fig. 413. — Crucifix de San Gimignano. — 414. Fresque d'Ascoli Piceno.

d'eux le pousse par l'épaule ; un camarade, monté sur la traverse, tire la corde qui lui serre toujours le cou ; un troisième tient l'échelle[1]. Tous ces gestes, nous les avons observés déjà.

1. Dans les fresques les plus anciennes de Saint-François d'Assise, sur les murs de la nef de l'église inférieure (H. Ét. C 809), un valet appuie aussi l'échelle contre la croix, devant un groupe de Juifs plus nombreux, à droite, dont l'un lève aussi la main. A gauche, où se trouvait le Christ, la fresque a disparu : nous ne pouvons décider si elle représentait une réplique de San Gimignano ou une variante du thème de Monréale et de Vatopédi. Voyez Cavalcaselle-Crowe, *Storia della pittura in Italia*, t. I (1886), p. 256 ; Thode, *Franz von Assisi*, p. 217 ; Zimmermann, *Giotto*, t. I, p. 195. Thode et Zimmermann supposent, à tort, que ce groupe faisait partie du Crucifiement.

Le Sauveur semble encore attendre, les bras pendants, croisés à l'endroit du poignet, comme s'il portait des chaînes. Mais, on l'a dépouillé, on le presse, et, gauchement, à contre cœur, hésitant et confus, baissant la tête, il pose le pied gauche sur le premier échelon[1]. Nous sommes au XIIIe siècle et le peintre ne pense pas à la prophétie d'Isaïe.

Mais, voici qu'une fresque d'Ascoli Piceno (fig. 414) [2] nous montre Jésus montant « avec ses mains et ses pieds volontairement ». Il n'attend pas qu'on achève de le dépouiller, il saisit bravement un barreau. Puis, sur un tableau du Kaiser-Friedrich Museum (fig. 670)[3], le valet, qui s'est juché sur la croix, l'empoigne par le bras. Marie, en face du centurion, assiste au drame, calme et ferme, maîtrisant sa douleur, avec la dignité de la Théotocos byzantine. Plus tard, vers le milieu du XIVe siècle, à Anvers (fig. 418)[4], un Siennois, s'inspirant des Méditations,



Fig. 415. — Tableau de l'ancienne Collection Artaud de Montor.

donne à la même composition plus d'ampleur et de mouvement : la mère s'élance et lutte pour arracher son fils au supplice. L'école vénitienne figure trois échelles et deux valets

1. Phot. Brogi 15289 ; phot. communiquée par M. de Nicola.
2. Phot. Gargiolli E 2087.
3. N° 1042 : Lichačev, *Ist. značenie*, p. 150, fig. 350 ; phot. de la Coll. des Hautes-Études.
4. Musée archiépiscopal, tableau apporté des environs de Sienne : Andrea Jansen, *Rev. Art chrétien*, XXXIe année, nouv. série, t. VI, 1889, p. 284.

(fig. 415) [1]. Toujours Jésus se voit tiré par un bras, par les deux bras ou même par les cheveux.

L'école macédonienne a traité le même sujet, dans le même esprit et suivant le même modèle que les premiers maîtres italiens, avant les amplifications dramatiques du Trecento. J'ai noté à Verria (1315) : « Le Christ, tourné vers la droite, de trois quarts, le pied gauche sur un barreau supérieur ; chacune des deux mains tient un barreau différent ; les bras se croisent. » Quelques années plus tard, à Nagoriča (fig. 416), puis, vers le milieu du XIVe siècle, au monastère de Marko (fig. 417), Jésus saisit encore un barreau de chaque main : variante du type de Berlin, d'Anvers et de Venise, logiquement plus ancienne, plus ancienne aussi, peut-être, que celui d'Ascoli Piceno. Les deux écoles auraient donc communiqué avant le mouvement du Trecento, l'une prêtant à l'autre, et nous n'oserions désigner expressément la débitrice.

A Nagoriča, toutes les autres figures appartiennent à l'iconographie des Balkans : nous les avons observées déjà dans le Chemin de croix ou l'Établissement de la croix. A peine pourrions nous apercevoir quelque gauche imitation d'un modèle italien dans l'attitude de ce soldat qui nous tourne le dos, pour pousser Jésus par l'épaule. Au monastère de Marko, nous retrouvons la composition complexe du tableau d'Anvers, avec les trois croix, le bourreau qui plante la cheville, le Juif, au large geste, tenant le panier à clous, que le peintre siennois plaçait dans la main d'un valet. Si le Serbe a connu ce modèle, il n'en a pourtant retenu aucun des traits vraiment italiens : ni la violence de Marie, ni le valet vu de dos, ni l'esclave aveugle et nu, symbole de l'humanité opprimée. Il peut l'avoir imité, mais en l'interprétant, pour le faire tenir dans les cadres de la tradition byzantine.

4. *Jésus mis en croix.* — Les mystiques italiens ont décrit l'opération et les peintres ont suivi les mystiques.

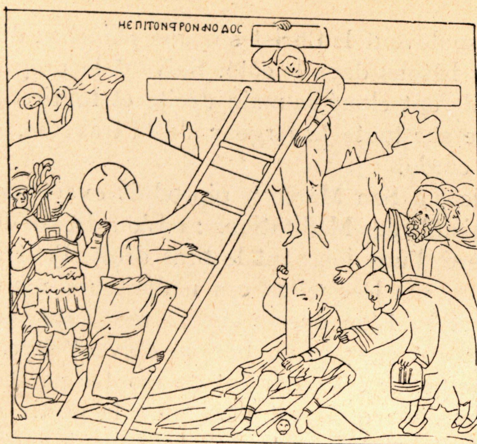
Celui de Santa Maria di Donna Regina [2] met sous nos yeux la vision cruelle de sainte Brigitte [3] : « Rapuerunt eum sevi tortores et extenderunt in cruce. » Au milieu du tumulte, plu-

1. Accademia, n° 26 : Laudedeo Testi, *Storia della pittura veneziana*, p. 161-162. — Comparez avec un tableau qu'Artaud de Montor attribue, sans raison, à Cimabue : *Peintres primitifs*, pl. 15.

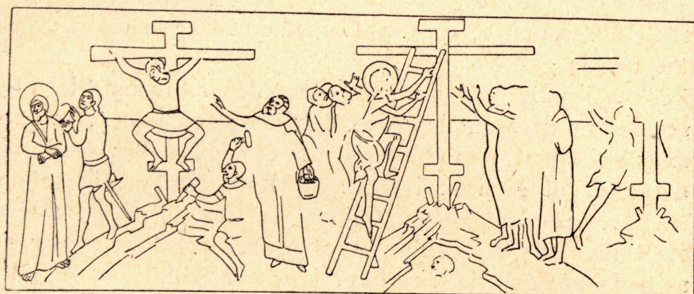
2. Bertaux, *Donna Regina*, p. 44, pl. IV ; phot. Gargiolli, d'où Venturi, t. V, p. 160, fig. 132.

3. *Revelationes*, liv. I, ch. X, § 9.

416



417



418

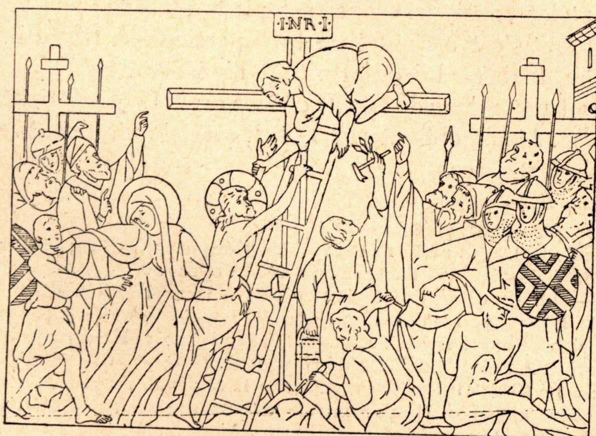


Fig. 416. — Fresque de Nagoriča. — 417. Fresque du monastère de Marko.
418. Tableau du Musée archiépiscopal d'Anvers.

Utrecht

sieurs valets soulèvent le Christ sur une planche ; d'autres lui enfoncent des bâtons dans le côté. Suivant le programme des Révélations, ils ont cloué sa main droite et lui tirent les bras, pour l'étendre sur toute la largeur de la traverse, mais sans s'aider d'une corde.

Fra Angelico, à San Marco [1], reproduit exactement le tableau plus paisible des Méditations : « L'on dresse deux échelles par derrière, l'une joignant le bras droit, l'autre joignant le bras gauche, sur lesquelles ces malfaiteurs montent avec clouds et martels. L'on dresse encore une autre échelle par devant atteignant jusques au lieu où doivent être cloués les pieds... Le Seigneur est contraint de monter par cette petite échelle... Lors donc qu'il est parvenu à la partie supérieure de cette petite échelle, il se tourne, les reins à la croix, ouvre ses bras royaux et, étendant ses très belles mains en haut, les présente à ses bourreaux [2]. » L'un d'eux fixe la main droite, l'autre tire la gauche.

Lorsque les Byzantins représentent Jésus tournant les reins à la croix, ils dressent les deux échelles ; seulement, les bourreaux y grimpent, non point pour le clouer, mais pour le hisser : rapuerunt eum sevi tortores. Ils intitulent la scène : ἡ εἰς τὸν σταυρὸν ἀνάβασις [3], ou bien ἡ ἐπὶ σταυρὸν ἄνοδος [4]. Jésus monte à reculons, en s'aidant, tantôt, du suppedaneum, tantôt, d'une troisième échelle, non la petite des Méditations et de Fra Angelico, mais la grande, dont nous l'avons vu gravir volontairement les échelons « avec ses pieds et ses mains ». Cette fois, l'Orient s'est composé un type particulier. Il se distingue de l'Italie, mais en lui empruntant bien des détails.

Prenons un tableau de l'école d'Ambrogio Lorenzetti, à Sienne (fig. 419) [5]. Jésus, debout sur le sol, attend qu'on achève de le

1. Phot. Brogi 2793.

2 Voyez, plus haut, p. 381, note 1.

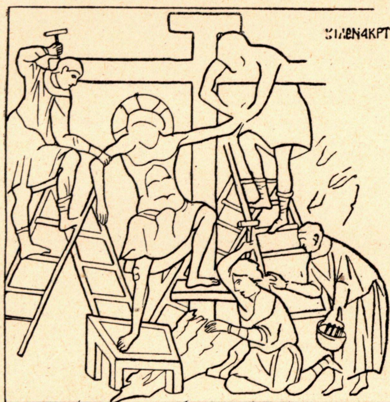
3. Manuel de Denys : éd. Papadopoulos-Kérameus, p, 107 ; manuscrit de Trébizonde (propriété de l'auteur), p. 114. Voyez aussi *op. l.*, Παράρτημα Δ, p. 276. — Lavra, reliquaire de Bessarion. — Dans l'édition d'Athènes du manuel de Denys, p. 135, on lit : ἡ εἰς τὸν σταυρὸν καθήλωσις, parce que le texte décrit une autre scène : Jésus cloué sur la croix, étendu sur le sol.

4. Nagoriča. A Saint-Théodore de Novgorod, M. Okunev décrit ainsi le sujet, p. 7 : « Le Christ lui-même monte sur la croix au moyen d'une échelle qui s'y trouve appuyée. Un personnage, debout sur une autre échelle, cloue sa main droite. » Il semble, d'après ces quelques mots, que Jésus monte à reculons. L'image mériterait d'être reproduite.

5 Accademia, n° 57 : phot Lombardi ; voy. Rothes, *Sienes. Malerei*, p. 77



419



420



421



422



423

Fig. 419. — Tableau de l'école d'Ambrogio Lorenzetti, Accademia, n° 57, à Sienne. 420. Fresque de Čurčer. — 421. Fresque de Santa Maria di Donna Regina. 422. Coffre de Bologne. — 423. Reliquaire de Bessarion.

dépouiller. Un bourreau, monté sur l'échelle, — l'échelle unique que nous connaissons, — le saisit sous le bras droit, tandis qu'un ancien du peuple l'empoigne à la taille et lève sur lui une masse d'armes. Voilà l'action commencée.

Elle se continue dans nos images. Le Sauveur, « sans résistance ni contradiction », va donc poser un pied, le gauche, sur le suppedaneum. Dans la Théosképastos de Trébizonde [1], nous voyons un homme agenouillé lui soulever l'autre au-dessus du sol. Un bourreau, sur l'échelle, tire le bras droit et son compagnon, à l'opposé, ôte le vêtement. A Čurčer (fig. 420), Jésus s'aide d'un escabeau. Les trois bourreaux occupent les mêmes places : le premier consolide la croix, les deux autres tiennent les bras. A Trébizonde, certaines analogies nous rappelaient Santa Maria di Donna Regina et le tableau de Lorenzetti. Ici, nous prenons le peintre sur le fait : il a posé ses bourreaux sur les échelles, d'après des modèles identiques à ces deux monuments (fig. 421). Le sculpteur du coffre de Bologne (fig. 422) s'en rapproche aussi sur certains points : à gauche, le bras droit tendu et le bâton qui vient toucher le côté, d'après Santa Maria; à droite, l'ancien du peuple et les soldats, d'après Lorenzetti.

Trébizonde et peut-être Čurčer appartiennent au XIVe siècle. Nous rencontrons alors notre type, autant que j'en puis juger, en 1352, dans l'église des Taxiarques, à Castoria, vers 1360, dans celle de Saint-Théodore-Stratilate, à Novgorod [2]. Une icone de Chilandari [3], un crucifix russe de 1578 [4], les fresques de Bukovine [5], s'ajoutant à ces monuments, nous montrent quel crédit lui accordèrent les Macédoniens et les Slaves.

Ce sont les Grecs, ou plutôt les Crétois, qui posent le Christ sur l'échelle. Ils en ont conçu l'idée dans les ateliers italiens qui le représentaient montant volontairement avec ses pieds et ses mains. Prenons le reliquaire de Bessarion (fig. 423) [6]. A ne voir que les jambes, on croirait retrouver le condamné héroïque d'Ascoli Piceno et du tableau de Berlin ; mais l'auteur de la légende ajoute que, étant arrivé à la hauteur nécessaire, il se retourna sur l'échelle et ouvrit ses bras. Nous voyons, en

1. H. Ét. B 230. On aperçoit une partie de la scène près du Crucifiement.
2. Voyez, plus haut, p. 390, note 4.
3. Strzygowski, *Serb. Psalter*, p. 42.
4. Monastère de la Transfiguration, à Jaroslavl : Pokrovskij, p. 338.
5. Podlacha, *Zeits. f. christl. Kunst*, t. XXIV, 1911, p. 251.
6. Voyez, plus haut, p. 344, note 2.

effet, les deux bourreaux l'y aider : l'un, resté sur le sol, soutient le buste ; l'autre, juché sur un haut escabeau, pèse sur l'épaule.

La composition de Mistra (Sainte-Sophie et Péribleptos) [1], du Mont-Athos (Lavra, Dionysiou) et des Météores [2] nous rappelle aussi un de ces mêmes tableaux italiens, celui d'Artaud de Montor, mais par un autre trait : les trois échelles et l'attitude des deux bourreaux. Elle nous apparaît ainsi, par un certain côté, comme une variante de ce type, élaborée dans les ateliers vénitiens. Mais le Christ, sur l'échelle, se tourne franchement, « les reins à la croix » ; alourdi par la douleur, presque affaissé, la tête basse, les yeux clos, il se laisse hisser par ses bourreaux. Le réalisme de Santa-Maria di Donna Regina pèse sur notre fresque de Mistra.

Le Christ prend une position inversement symétrique à celle de Trébizonde et de Čurčer : autre différence notable, qui ne sépare pas pourtant profondément les deux écoles, car, à Lavra, le crétois Théophane reproduit les deux figures accessoires de l'église serbe, le valet qui enfonce la cheville, le Juif qui tient le panier et tend le marteau. Mais, il ajoute, à côté, deux soldats, dont l'un montre le dos (fig. 476), selon le modèle de Fra Angelico, et, à gauche, cinq figures bien groupées et vivantes. Le peintre des Météores, surtout celui de Dionysiou, simplifient tous ces détails. Ceux de Mistra, longtemps auparavant, avaient écarté ce qui pouvait distraire notre attention du Dieu souffrant.

5. *Jésus cloué sur la croix.* — David avait prédit ce traitement cruel : « Ils ont percé mes mains et mes pieds » (ps. 21. 17). On devait donc représenter l'opération dans la marge des psautiers, tels que le Chludov [3], le Pantocrator. 61 [4] et leurs répliques du XIe siècle. A Londres (fig. 424) [5], où Jésus porte encore le colobium, on a simplement ajouté à l'image du Crucifiement quatre valets suspendus dans l'espace et agitant des marteaux. Dans les copies allemandes [6], italiennes [7] ou françai-

1. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 123. 3, 134. 5.
2. Phot. Messbildansta t 1371. 6.
3. Tikkanen, *Psalterillustration*, p. 57.
4. Le feuillet est coupé à cet endroit.
5. Lond. Addit. 19352, fol. 23.
6. Aus'm Weerth, *Kunstdenkmäler*, pl. XLIX.
7. Livre de chœur de la Biblioteca Estense (XI, L. 5), à Modène : Venturi, p. 480, t. III, fig. 454. — Arbre de la Croix, à Florence : phot. Alinari 1569.

ses [1], Marie, Jean et même une myrophore gémissent près du supplicié.

Mais, voici une innovation féconde en conséquences. Nous la relevons, dès le XIIe siècle, dans le psautier Barberini (fig. 425) [2] : la croix placée de biais, à quelque distance du Golgotha, terminée en pointe [3], toute prête en face du trou béant, en face de cette « base taillée pour la croix », qu'au XIIe siècle les pèlerins vénéraient à l'endroit du Golgotha [4]. Le copiste slave de 1397 [5] enlève à Jésus sa longue robe et supprime le Golgotha. Ainsi, il nous laisse entendre, sans aucune équivoque, que l'on cloue Jésus sur la croix couchée par terre. Or, après le XIVe siècle, en Italie et en France, on représente ainsi la Mise en croix [6]. L'Orient avait donné l'exemple.

Qu'on nous permette, pour conclure, de citer M. Mâle [7]. « Avant le XIVe siècle, on n'avait guère eu l'idée de représenter le moment où Jésus est attaché à la croix. C'est qu'on ne peignait pas encore la Passion pour elle-même. Conformément à la tradition du XIIIe siècle, l'art ne retenait de la vie de Jésus-Christ que les faits qui étaient des dogmes. On ne montrait pas Jésus dépouillé de sa tunique ou cloué à la croix ; on montrait Jésus mourant sur la croix pour le salut des hommes. Mais le jour où on joua la Passion sur un théâtre, il fallut représenter les faits dans leur continuité. C'est ainsi que les artistes eurent sous les yeux un tableau auquel ils n'avaient guère songé et qu'ils n'avaient même jamais représenté : la Mise en croix. Ils virent Jésus cloué sur la croix, couchée à terre, comme le veulent les Méditations. Ils le représentèrent donc ainsi désormais.

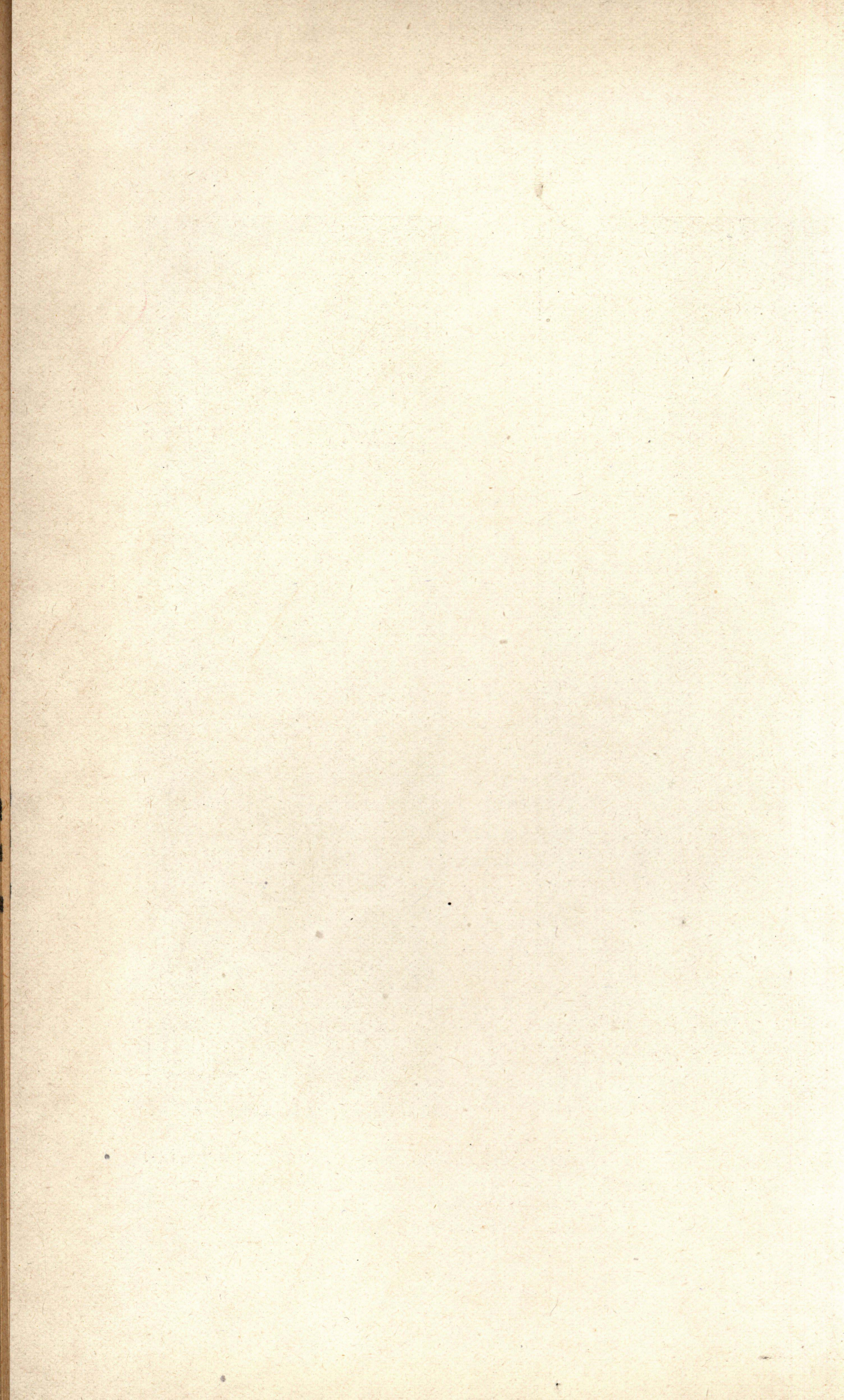
1. Diptyque de Cluny, n° 1082 : phot. Giraudon 303.
2. Barberin. 372, fol. 33 v.
3. Sur la croix terminée en pointe, mais droite, voyez Sauerland-Haseloff, p. 96.
4. Phocas, chap. 14, éd. Troickij, *Palest. Sbornik*, t. VIII. 2. Voyez aussi le proskynitaire Bezobrazov (*Palest. Sbornik*, t. XVIII. 3, p. 7) et le pèlerinage de Daniel (B. de Khitrowo, *Itinéraires russes en Orient*, t. I. 1, p. 15). Au temps d'Arculf (ch. VI, Tobler-Molinier, *Itinera hierosolymitica*, t. I, p. 151), une croix d'argent occupait la place de la croix de bois. Sainte Brigitte (*Revelationes*, liv. VII, ch. XV) mentionne « foramen quodam excisum in monte. »
5. *Korrekt. listy*, fol. 28.
6. Mâle, II, p. 19, 29. — Jansen, *Revue Art chrétien*, 1889, p. 284. — Francesco di Giorgio Martini, Accademia de Sienne, n° 428, mentionné par Rothes, *Sienes. Malerei*, p. 77. — Speculum hum. salvationis : Lutz-Perdrizet, pl. 45. — Manuel de Denys, éd. Papadopoulos-Kérameus, p. 107.
7. Mâle, II, p. 29.



Fig. 424. — Psautier de Londres.
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).



Fig. 425. — Psautier Barberini.
(Coll. H. Ét.).



« La scène se rencontre pour la première fois, vers 1400, dans le temps où le duc de Berry faisait enluminer ses merveilleux manuscrits. C'est précisément le moment où, à Paris, les représentations de la Passion deviennent régulières. »

Si notre exposé est exact, on admettra qu'à Byzance et en Italie les artistes apprirent à « représenter les faits dans leur continuité », sans suivre l'exemple des mystères[1]. Ils trouvèrent leurs maîtres parmi les vieux enlumineurs qui illustraient les moindres détails des Évangiles ; et, pour suppléer aux lacunes du récit, ils consultèrent les apocryphes. Ils reçurent ainsi, après bien des siècles, le germe qu'ils firent éclore, le jour où la forte pensée des théologiens cessa de maîtriser leur imagination.

1. Un drame liturgique, conservé dans un manuscrit du XIIIe siècle, n'en dit pas plus que l'apocryphe : « Tunc Jesus suspendatur in cruce. » (Du Méril, *Origines latines du théâtre moderne*, p. 141). Plus haut (*op. l.*, p. 138), on semble avoir suivi encore l'*Evangelium Nicodemi*, lorsque les Juifs accusent Jésus, mais ne le jugent pas.

CHAPITRE VII

Le Crucifiement

Les fresques de Mistra se distinguent des mosaïques du XIe ou du XIIe siècle, Saint-Luc, Chios, Daphni, Torcello, soit par le caractère des attitudes, parfois plus accentuées, soit par la complexité de la composition. En outre, on y relève partout deux traits singuliers. Jean se tient à côté de Marie. Au personnage qui présente l'éponge ne correspond pas, comme d'ordinaire, celui qui perce le flanc. Ces nouveautés ou ces particularités nous amèneront à examiner, d'abord, l'évolution du type le plus simple, Jésus entre Marie et Jean, puis, les compositions plus détaillées, conçues d'après le texte.

I. — Les attitudes : Jésus, Marie et Jean

Les idées. — L'iconographie primitive du Crucifiement montrait non point Jésus souffrant sur la croix, mais Dieu triomphant par son sacrifice volontaire. Elle s'attachait non au drame humain, mais au dogme. Dès le IVe siècle, la mort sur la croix apparût aux théologiens de Syrie comme la suite nécessaire, la preuve de l'Incarnation [1], comme une manifestation de la puissance divine, descendue sur terre pour ressusciter Adam et relever la nature humaine [2].

Chrysostome donne à cette pensée une forme plastique [3]. « Vois comment, même sur la croix, il faisait tout sans trou-

1. Nativitatem ex muliere testatur mors ejus in cruce (Ephrem).
2. Reil, *Kreuzigung*, p. 22 sq. Voyez aussi Bréhier, *Les origines du Crucifix dans l'art religieux*, 3e éd., 1908, p. 43 sq. — Bela Lazar, *Die beiden Wurzeln der Kruzifixdarstellung*, Strasbourg, 1912, p. 35. A cette conception syrienne, l'auteur oppose celle des Égyptiens : le Christ en croix, étant figuré par l'orant, fut représenté, d'abord, dans cette attitude. Voy. *op. l.*, p. 31.
3. *In Joh. Homil.*, 85.2.

ble (καὶ ἐσταυρωμένος ἅπαντα ἀταράχως ἔπραττε), parlant de sa mère au disciple, accomplissant les prophéties, donnant l'espoir au larron. Et, pourtant, avant d'être crucifié, il se montre couvert de sueur, saisi de terreur et d'angoisse. Qu'est-ce donc? C'est bien clair : là, nous voyons la faiblesse de la nature, ici, la plénitude de la puissance (ἐκεῖ μὲν γὰρ ἡ τῆς φύσεως ἀσθένεια ἐδείχθη, ἐνταῦθα δὲ ἡ τῆς δυνάμεως παρουσία ἐδείκνυτο). Puisque tout était en sa puissance, la fin survint quand il le voulut et il le voulut après que tout fut accompli... Ce n'est pas lorsqu'il eut expiré qu'il inclina la tête, comme il arrive pour nous; mais, lorsqu'il inclina la tête, alors il expira. Par là, l'évangéliste montre qu'il était le maître de tout. »

Au VIe siècle, Romanos [1] imagine que Jésus lui-même, sur le chemin du Calvaire, explique le dogme à sa mère. « Pourquoi pleures-tu? Ne pas souffrir? ne pas mourir? Comment sauverais-je Adam?.. Chasse, ô mère, chasse le chagrin. Il ne te convient pas de pleurer, parce que tu as été nommée pleine de grâce. Ce titre, tes larmes ne doivent point le ternir. Aux femmes de peu de sens, ne te rends point semblable, Vierge très sage. Tu te trouves au milieu de ma chambre nuptiale : ne vas point, comme si tu étais dehors, flétrir ton âme... Ne le fais point paraître amer le jour de la passion, car, en vue de ce jour, moi, le doux, je suis maintenant descendu du ciel, comme la manne, non sur le mont Sina, mais dans ton sein... — Vois, mon enfant, répond Marie, de mes yeux, je chasse les larmes, je brise mon cœur... » Et, plus loin, à la fin de l'entretien : « Je suis vaincue, mon fils, je suis vaincue par l'amour. Je ne puis supporter vraiment de me voir dans la chambre et toi sur le bois, moi dans la maison et toi dans le tombeau. Laisse-moi t'accompagner : te contempler me guérit. Je verrai l'audace de ceux qui honorent Moïse. — Si donc tu viens, ne pleure pas, ô mère; n'aie point peur, si tu vois les éléments agités, car le forfait ébranlera toute la création. Le ciel sera aveuglé... La terre avec la mer fuira en hâte [2]. Le temple déchirera sa tunique, les montagnes remueront, les tombeaux se videront. A cette vue, si, étant femme, tu es saisie d'épou-

1. Karl Krumbacher, *Die Akrostichis in der griechischen Kirchenpoesie, Sitzungsberichte der philos.-philol. und der histor. Klasse der kgl. Bayer. Akademie der Wissenschaften*, 1903, Heft IV, p. 658 sq.

2. L'Occident a représenté la Terre et l'Océan : voy. Molinier, *Ivoires*, p. 136 sq.

vante, crie vers moi : « Épargne-moi, mon fils et mon Dieu. »

Dans le tableau évoqué par le poète, au premier rang, au milieu de la nature bouleversée, en face des Juifs, se dresse la mère, le cœur brisé, vaincue par l'amour, ferme pourtant, sans une larme, méditant, adorant et suppliant [1].

A cette haute figure, conçue par les théologiens, l'imagination populaire opposait la mère douloureuse. L'évangile apocryphe de Nicodème [2], ayant dépeint sa faiblesse et son désespoir pendant le trajet, la met ensuite devant la croix, « debout et regardant » : elle crie, elle pleure et recommence ses lamentations, semblables aux thrènes funéraires. Romanos s'est inspiré de ce récit, en lui empruntant même certains traits, certaines expressions [3]. Mais, il se dégage de ces scènes vulgaires. Au réalisme oriental, il substitue le haut idéal de la Grèce. Ce haut idéal n'a cessé de soutenir l'iconographie byzantine.

Pourtant, avec le temps, il a fléchi. Le récit apocryphe le minait sourdement. Par les chants des mélodes, par la rhétorique des sermonnaires et des versificateurs, l'*Evangelium Nicodemi* s'emparait de la conscience byzantine. L'office de la Passion, le jeudi soir, dépeint, avec autant de force, le désespoir de Marie, ses cris, ses violences [4] ; il reproduit, presque mot pour mot, le début de sa lamentation funéraire : « Mon fils, où donc s'est engloutie la beauté de ta forme ? Υἱέ μου, ποῦ τὸ κάλλος ἔδυ τῆς μορφῆς σου ; »

Au IXe siècle, Georges de Nicomédie [5] conserve le sentiment de la retenue, si cher aux Byzantins : « Elle avait assisté à la Passion avec décence et noblesse [6]. » Et, pourtant, il insiste sur cette douleur « qui dépasse toute parole ». Il nous la fait voir : « Tandis que les gouttes de sang coulaient des blessures, des fleuves de larmes s'échappèrent de ses yeux. » Elle

1. Stantem lego, flentem non lego : saint Ambroise, dans Reil, *Kreuzigung*, p. 91, note 11.

2. Pars I. B, ch. X. 2-4.

3. Quel mal as-tu fait aux Juifs ? = Strophe 2. — Où sont les disciples qui voulaient mourir avec toi ? = Strophe 3, vers 50-70. — Πάσχεις ἀδίκως = καὶ ἐκτεῖναι ἐπὶ σὲ χεῖρας ἀδίκως, v. 34-35 ; ou bien, καὶ μὴν... ἀδίκως σταυροῦμαι, v. 85-86, — Εἰς πικρὸν θάνατον = πικρὰν τὴν ἡμέραν τοῦ πάθους μὴ δείξῃς, v. 113.

4. Triodion, Athènes, p. 406 B ; Venise, p. 382 B. Comparez avec *Evangel. Nicodemi*, I. B, X. 2. Voy. Papadopoulos-Kérameus, Ἀνάλεκτα, t. II, p. 136, 142, 157.

5. Sermon VIII, sur Joh. 19.25, dans Migne, t. 100, col. 1464 sq.

6. Τῷ τε γὰρ πάθει κοσμίως καὶ οὐκ ἀγέννως προσωμίλει : *op. l.*, col. 1485 C.

touche la croix, baise les pieds [1], embrasse les cicatrices, puise le sang qui jaillit, l'approche de ses yeux et de son cœur ; et, tout en pleurant, se lamente à peu près comme dans le récit apocryphe [2]. Le sermonnaire imagine aussi que les Juifs la chassent [3]. Il va presque jusqu'à la montrer évanouie : « Comment ses articulations ne furent-elles pas rompues [4] ?... Peu s'en fallut qu'elle ne complétât la Passion en accompagnant cette âme sainte [5]. » Théophane Kérameus montre aussi son sein brûlé de douleur, son cœur percé par l'épée que Siméon lui avait prédite [6]. Constantin le Rhodien rappelle ses larmes, ses cris désordonnés [7] et nous récite sa longue complainte, où l'on distingue quelques réminiscences du texte apocryphe [8].

Si la mère souffre, Jésus offrira aussi l'image de l'humanité souffrante : « En te voyant nu, comme un condamné suspendu sur le bois, comment ne pas frapper mon sein [9] ? » On sait qu'au Christ triomphant, vivant, droit, vêtu du colobium [10], le XI[e] siècle substitue le Christ nu et mort, le corps fléchi [11]. Vers 950, au moment où cette transformation se prépare, nous lisons sur la célèbre staurothèque de Limbourg : « Il n'avait point de beauté (Isaïe, 53. 2), celui qu'on suspendit sur le bois, car, étant Dieu, il souffrit dans la nature humaine [12]. » On cessera donc, selon la forte expression de Michel Cérulaire, de le représenter « d'une manière contraire à la nature » (παρὰ φύσιν), on lui prêtera « la forme humaine naturelle » [13]. Plus tard, Manuel Philès [14] justifiera cette pratique par une raison d'humaniste : « En suspendant le Christ à la croix, ô peintre, pour-

1. Une icone byzantine du Sancta Sanctorum, X[e]-XI[e] siècle, représente ce geste : Lauer, *Mon. Piot*, t. XV, 1907, pl. XIV. 1 ; Grisar, *Röm. Kapelle*, p. 113, fig. 57.
2. *Op. l*, col. 1468-1469.
3. *Op. l.*, col. 1477 B.
4. *Op. l.*, col. 1468 C.
5. *Op. l.*, col. 1480 C.
6. Migne, t. 132, col. 597 C et 600 A.
7. Δακρυρροούσης καὶ βοώσης ἀσχέτως : *Revue Études grecques*, t. IX, 1896, p. 64, vers 941 sq.
8. Ἔδυς, φαός μου : *op. l.*, vers 973.
9. Triodion, Athènes, p. 406 A ; Venise, p. 382.
10. Sur le sens de ce costume et de cette attitude, voyez Reil, *Kreuzigung*, p. 83-87. C'est le ῥάσον κόκκινον des *Acta Pilati*, B. X. 3, Tischendorf, p. 283.
11. Cf. Diehl, *Saint-Luc*, p. 47.
12. Voyez la bibliographie dans Dalton, *Byz. art*, p. 522, note 2. Cf. Diehl, *Manuel*, p. 646.
13. Cf. Hefele, *Histoire des Conciles*, trad. H. Leclercq, t. IV. 2, p. 1106.
14. Éd. Miller, t. I, p. 97, n° CXCVII.

quoi ne le figures-tu pas clairement comme un Dieu? — Je connais les formes du corps, mais un Dieu, je ne puis le peindre. »

L'Occident repoussa d'abord cette nouveauté. En 1054, les légats de Léon IX la reprochaient à l'Église grecque [1]. Mais, au XIIIe siècle, le mysticisme, éveillé par François d'Assise, s'attacha à la souffrance humaine de Jésus [2] et par suite compatit aux douleurs de Marie. L'Italie reçut alors, à son tour, l'inspiration de l'apocryphe. Le pseudo-Bonaventure apprit par lui que la mère s'évanouit sur le chemin du Calvaire et ne fait que compléter sa source, en imaginant que, au moment où Jésus expire, « elle devint à demi-morte, comme lorsqu'elle le rencontra portant la croix » [3].

Les types. — Jusqu'ici, la figure de Jésus a surtout attiré l'attention des archéologues. Si nous voulons classer les monuments, déterminer les types et les écoles, nous aurons avantage à examiner les gestes de la Vierge et de Jean.

Nous distinguerons trois types principaux : syrien, cappadocien et byzantin.

1° L'ancienne iconographie syrienne représente Marie suppliant, avec les deux bras levés sous le manteau [4], tandis que Jean tient le livre et fait un geste d'allocution. Elle nous montre donc, d'une part, la mère qui connaît le mystère, qui implore « son fils et son Dieu », de l'autre, le disciple qui témoigne et dont « le témoignage est vrai » (Joh. 21. 24).

Les Byzantins ont longtemps reproduit le vieux type de Sainte-Marie-Antique, au Xe, au XIe et jusqu'au XIIe siècle, dans leurs gemmes [5], leurs émaux [6], leurs fresques [7] et leurs miniatures (fig. 450, 459) [8]. Ils en ont même composé diverses variantes

1. Voyez aussi, sur ce point, Schönermark, *Der Kruzifixus*, p. 56.

2. *Op. l.*, p. 58. — Gabelentz, *Kirchliche Kunst*, p. 74. Voyez aussi Michael Engels, *Die Kreuzigung Christi*, p. 30.

3. *S. Bonaventuræ Meditationes*, ch. LXXIX, Rome, 1596, t. VI, p. 406.

4. Sainte-Marie-Antique, mosaïque de Jean VII, oratoire de Jean et Paul, cimetière de Valentin : Reil, *Kreuzigung*, p. 71-78 ; Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, p. 328 sq.

5. Camée du Vatican : Rohault de Fleury, *La Sainte Vierge*, t. I, p. 213, pl. XLV.

6. Icone de Kakhouli, à Gélat : phot. Ermakov 5087 ; Kondakov, *Émaux byzantins*, d'où Schlumberger, *Épopée*, I, p. 137. — Croix de Gaète : phot. Moscioni 7003 ; Schlumberger, *Épopée*, II, p. 532 ; Muñoz, *Art byz. Grottaferrata*, p. 165.

7. Abside de Toqale : phot. Jerphanion.

8. Paris. 74, pl. 180, et la réplique d'Elisavetgrad (XIVe siècle). — Physiologus de Smyrne : Strzygowski, *Physiologus*, pl. XXIII. — Iviron 5, fol. 209 v :

dans leurs ivoires. Mais, déjà, en ce temps, ces formes archaïques ne répondaient plus à leur pensée. Depuis longtemps, on ne pouvait comprendre que, devant le Christ près d'expirer, la mère et le disciple eussent contenu leur douleur. L'émotion devra donc s'exprimer par le geste, geste discret, antique [1] : une main ployée devant la bouche ou sous le menton, ou bien, dans la suite, le plus souvent, posée contre la joue. Les iconographes hésitèrent d'abord à modifier entièrement l'ancienne pratique et surent ménager les transitions. Ils respectent, tantôt, Marie priant, avec les mains sous le manteau [2], tantôt, le disciple témoignant, la main levée sur le côté [3] ou devant la poitrine [4], ou bien encore, abaissée sur le livre (fig. 439, 463) [5]. Mais, dès

H. Ét. B 66. Dans ce manuscrit, Marie, soulevant toujours son manteau, pose la main gauche sur sa poitrine, selon le type byzantin.

1. Voyez Grüneisen, *Rassegna d'arte*, 1904, p. 13, note 1.

2. Évangile de Rabula : voy. Grüneisen, *l. c.* — Balleq-Klissé : phot. Jerphanion. — Saint-Laurent, aux sources du Volturne, entre 826 et 843 : Bertaux, *Art Italie mérid.*, p. 95, pl. III ; H. Ét. B 396. — Coll. Harrach : Goldschmidt, n° 18. — Vindob. 154, fol. 287 v. — Exultet de Sorrente (Mont-Cassin), et de Salerne : Bertaux, H. Ét. C 1559, 1565 ; *Icon. comp.*, II. 12, 15. — Sceaux de la Collection Lichačev : Lichačev, *Ist. značenie*, p. 141, fig. 326-327. — Reliquaire Stroganov : Schlumberger, *Mon. Piot*, 1894, pl. XIV, *Mélanges*, pl. XI ; Ajnalov, *Archeol. Izv. i Zamjetki*, t. I, 1893, p. 287, pl. IV. — Reliquaire en émail de l'église de l'hôpital, à Sienne : phot. Gargiolli C 5612. — Staurothèque de Saint-Marc : cf. *Kavkaz*, t. X, p. 94 sq., fig. 24, pl. XXVI. — Ailleurs, Marie a les mains libres.

3. Reliquaire archaïque de la Collection Oppenheim : Molinier, *Orfèvrerie*, p. 44. — Boîte du Sancta Sanctorum : Lauer, *Mon. Piot*, t. XV, 1906, pl. XII ; Grisar, *Röm. Kapelle*, p. 111, fig. 55. Dans ces deux monuments, le Christ porte le colobium. — Sacramentaire de saint Thierri de Reims (Bibl. mun. 214), fol. 10, xe-xie s. : phot. Boinet. — Codex d'Otfried de Wissembourg, 3e quart du ixe siècle : Boinet, *La miniature carolingienne*, pl. CLX A. — Ivoires du Musée de Berlin, ixe s. : W. Vöge, *Elfenbeinbildwerke*, pl. 12, n° 39 ; Goldschmidt, n° 8. — Même Musée, xie s. : Vöge, *op. l.*, pl. 15, n° 45 a. — Sacramentaire de Lorsch, à Chantilly : Sauerland-Haseloff, pl. 51. — Missel de l'Ambrosienne, cod. A 24 inf., début du xie siècle : Toesca, *Pittura nella Lombardia*, p. 74, fig. 49. — British Museum, nos 62, 69 : Dalton, *Cat. Iv.*, pl. XXXII. — Fresque de Sant'Urbano (la main abaissée) : Rohault de Fleury, *Évang.*, pl. LXXXIX ; Venturi, t. II, p. 223, fig. 182 ; Venturi, *La Madone*, p. 310.

4. Paris. graec. 550, fol. 3 v.

5. Au xe siècle, Hemsbey-Klissé, nef de Toqale, El-Nazar : phot. Jerphanion. Au xie, les répliques du psautier Chludov, où Jean et Marie se tiennent côte à côte : Lond. Addit. 19352, fol. 96 ; Barberin. 372, fol. 119 v (la miniature retouchée, le geste est moins net). — En Occident, Bonn, Musée prov., diptyque : Goldschmidt, n° 37. — Psautier de Prague : Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. LXVII. 219. — Missel de Semeko (Halberstadt, Domgymnasium 114), xiiie s. : Haseloff, dans A. Michel, *Hist. de l'Art*, t. II. 1, p. 361, fig. 266. — Livre de chœur, au Museo Civico, no 7, à Bologne : phot. Preuss. hist. Institut 2165. — Crucifix de Santa Chiara, à Assise, xiie-xiiie siècle : phot. Alinari 20032 ; Venturi, t. V, p. 6, fig. 3 ; Rothes, *Altumbr. Malerschulen*,

le IXe siècle, en Orient et en Occident, nous constatons qu'ils ne reculent plus devant l'expression d'une commune douleur. Dans le Pantocrator. 61 (fig. 462)[1], Marie, précédant Jean, près de la croix, à droite, porte, comme lui, la main à ses lèvres, à la manière antique. Dans le psautier Chludov [2] et celui d'Utrecht[3], l'apôtre l'appuie contre sa joue. Les miniaturistes carolingiens imaginent que l'une des deux figures, Marie [4] ou Jean [5], ou même toutes deux[6] enveloppent dans leur manteau la main qui s'arrondit sous le menton ou presse le visage. Les iconographes cappadociens ont réalisé la formule définitive, logique et symétrique : Marie et Jean portant chacun une main à la joue, Marie, la main gauche, Jean, la droite, tandis que l'autre, celle que l'on voit au plan antérieur, reste ce qu'elle était, d'un côté, implorant, de l'autre, tenant le livre [7]. Et ce type achevé se rencontre en même temps en Italie, sur le diptyque de Rambona, au Vatican (vers 898)[8], et sur l'un des reliquaires de Monza [9]. Il est très vraisemblable que l'Orient l'a créé. En

pl. 5, fig. 6. Dans tous ces monuments, Marie plie la main sous le menton. On retrouve le geste de Jean dans les ivoires gothiques : W. Vöge, *Elfenbeinbildwerke*, pl. 30, n° 105. — Avec Marie orante, reliure de l'évangéliaire de Goslar : Dobbert, *Jahrb. preuss. Kunstsamml.*, t. XIX, p. 139.

1. Fol. 98 : H. Ét. C 91.

2. Kondakov, *Drevnosti*, 1878, pl. V. 4.

3. Au ps. 115.4 : Marie tient une étoffe dans sa main, près du visage. Voyez Tikkanen, *Psalterillustration*, p. 251-252, p. 280, fig. 211.

4. Sacramentaire de Drogon, fol. 43, milieu du IXe siècle : Bastard, *Ornements des manuscrits*, t. II, pl. 136 ; Cahier-Martin, *Mélanges*, t. II, p. 52 ; phot. Boinet. — Reliure du Paris. lat. 10483 : Pokrovskij, p. 339, fig. 173, note 10 ; Rohault de Fleury, *La Sainte Vierge*, t. I, p. 214, pl. XLV. Plus tard, au début du XIe siècle, on peut aussi mentionner l'évangéliaire de saint Bernward, à Hildesheim, où le Christ porte le colobium : Beissel, *Des hl. Bernward Evangelienbuch*, pl. XIX ; Schönermark, *Der Kruzifixus*, p. 47, fig. 51. — W. Vöge, *Elfenbeinbildwerke*, pl. 7, n° 16. — Graeven, II. 70. — Porte de Saint-Paul : D'Agincourt, *Sculpture*, pl. XIV ; Rohault de Fleury, *La Sainte Vierge*, t. I, pl. XLVIII ; phot. Moscioni 6732.

5. Psautier dit de Louis le Germanique (Berol. lat. theol. fol. 58), seconde moitié du IXe siècle : Boinet, *La miniature carolingienne*, pl. CLX.

6. Évangéliaire d'Angers (Bibl. mun. 24), IXe siècle : phot. Boinet. — Ivoire du British Museum, n° 47 : Graeven, I. 39 ; Dalton, *Cat. Iv.*, pl. XXV. — Comparez avec le paliotto de Milan (835) : Venturi, t. II, p. 203, fig. 169 ; phot. Ferrario.

7. Chapelle de la Vierge, Saint-Jean-Baptiste et Saint-Georges, autre chapelle, près de Toqale : phot. Jerphanion.

8. Venturi, t. II, p. 173, fig. 145 ; Rohault de Fleury, *La Sainte Vierge*, t. I, p. 213, pl. XLVI ; Schönermark, *Der Kruzifixus*, p. 42, fig. 47 ; Molinier, *Ivoires*, p. 153, y a discerné une influence byzantine ; Goldschmidt, n° 181 a.

9. Reliquaire de la dent de saint Jean-Baptiste : Barbier de Montault, *Bulletin monumental*, t. 50, 1884, p. 504 sq. ; Venturi, t. II, p. 101, fig. 81,

tout cas, il l'a conservé chez les Coptes [1], en Géorgie [2] et en Russie (fig. 441) [3], où nous le rencontrons au milieu du XIe siècle et dans la suite, jusqu'au XVIe et au XVIIe. Naturellement, l'Occident, toujours fidèle à la tradition syrienne, le reproduit de siècle en siècle, jusqu'aux origines de la Renaissance [4]. Il paraît

cf. p. 94 ; phot. Rossi 379. Sur la date : Molinier, dans A. Michel, *Hist. de l'Art*, t. I. 2, p. 844.

1. Tétraévangile de l'Institut catholique, copte-arabe 1, fol. 57 : Hyvernat, *Album de paléographie copte*, pl. XLIX.

2. Croix de Martvili, exécutée sous Bagrat IV, entre 1027 et 1072 : Kondakov, *Pam. Gruzii*, p. 70, fig. 35, no 6. — Triptyque d'Antchi, à Tiflis, XIIe-XIIIe siècle : *op. l.*, p. 169, fig. 78 ; voyez p. 173 ; Kondakov-Tolstoj, t. IV, p. 106, fig. 91. — Icone d'argent doré, à Chémokmédi, XIIIe siècle : Kondakov, *Pam. Gruzii*, p. 118, fig. 58. — Fresque de Nakouraléchi : phot. Ermakov 16819. — Petropol. georg. 298, fol. 158. — Sur la croix, l'icone de Chémokmédi et la miniature, Marie et Jean plient la main sous le menton.

3. Sainte-Sophie de Kiev, milieu XIe siècle : Ajnalov-Rjedin, *Zapiski*, t. IV, p. 320 ; *Kievskij Sof. Sobor*, pl. XXIX, no 16. — Sculpture sur pierre, dans la cathédrale de Jurjev-Polskij, 1224 : phot. Barčevskij 309 ; Kondakov-Tolstoj, t. VI, p. 90, fig. 113. — Croix de pierre, encastrée dans le mur Ouest, à Sainte-Sophie de Novgorod, XIVe siècle : phot. Barčevskij 832 ; Stasov, *Sobranie sočinenij*, Saint-Pétersbourg, 1894, t. II, p. 95. — Icone de bronze de la Collection Uvarov, *Katalog Uvarova*, otd. VIII-XI, p. 63, fig. 38. — Croix d'autel, dans la sacristie d'Uspenskij Sobor, à Vladimir, XIIIe siècle : phot. Barčevskij 769 ; Kondakov-Tolstoj, t. VI, p. 91, fig. 114 a. La figure du Christ et les médaillons rajoutés au XVIe siècle. — Croix funéraire du Palais Blanc, à Rostov, datée de 1458 : Orješnikov, *Arch. Izv. i Zamjetki*, t. II, 1894, p. 343, fig. 22. — Croix du XVIe siècle, à Moscou (Blagovješčenskij Sobor) et à Neredici : phot. Barčevskij 510, 1048. — Panaghia du Musée Chrétien du Vatican : Muñoz, *Art byz. Grottaferrata*, p. 121, fig. 84. — Saccos de Laurent Ier, à Kazan : phot. Barčevskij 791. — Pokrovskij, *Siskij ikonopisnyj podlinnik*, pl. XXXI. — Laure de la Trinité, à Moscou, reliure de l'évangile de Siméon Gordij : Pokrovskij, *Evangelie*, p. 342, fig. 174. — Croix d'autel, au trésor de Sainte-Sophie, à Novgorod (1600) : Pokrovskij, *Drevnjaja Sofijskaja risnica v Novgorodje*, II, p. 14, pl. IV. 1.

4. Goldschmidt, nos 99 a, 119 b, 132 a, 136, 161 c. — Ivoires de Tongres, du Musée du Cinquantenaire : Laurent, *Ivoires prégothiques*, pl. XI. 33, XIII. 35. — Munich, reliure de l'évang. d'Augsbourg : Ajnalov, *Žurnal Ministerstva*, 1906, p. 248, fig. 2. — Bénitier de la Collection Vasiljevskij : Rohault de Fleury, *La Messe*, t. V, pl. CDXXIX. — Ivoire d'Essen, XIe siècle : Aus'm Weerth, *Kunstdenkmäler*, pl. XXVI. 5 ; voy. Molinier, *Ivoires*, p. 170. — W. Vöge, *Elfenbeinbildwerke*, pl. 16, no 42 ; pl. 15, no 45. — Ivoire du Vatican : Rohault de Fleury, *La Sainte Vierge*, p. 214, pl. XLVI. — Musée de Cluny, no 1038, Xe s. : phot. Giraudon 284. — Britisch Museum, nos 63, 242. — Évangéliaire de Gembloux (Bibl. roy. Bruxelles 5573), début du XIe siècle : phot. Boinet ; Max Rooses, *Geschichte der Kunst in Flandern*, *Ars Una*, 1914, p. 11, fig. 21. — Sacramentaire de Freising, Munich, lat. 6421, fol. 33 v (957-994) : phot. Riehn-Tietze. — Psautier, à Graz : Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. CXXI, no 408. Comparez avec les planches XLVIII. 149 et CI. 341. — Évangéliaire de Liutolt : *op. l.*, pl. LXXXI. 272 (la main ployée sous le menton). — Cividale : Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, pl. XVI, no 30. — Missel du Kestner-Museum, à Hanovre : Schönermark, *Der Kruzifixus*, p. 54, fig. 62. — Civate, stuc : Toesca, *Pittura nella Lombardia*, p. 117, fig. 80 ; p. 119, fig. 81. —

plus rare dans les monuments byzantins (fig. 426)[1] : encore pourrait-on se demander si, parmi les exemples connus, quelques-uns ne se rattachent pas à la tradition cappadocienne.

Les iconographes byzantins du XIe siècle préfèrent rompre la symétrie monotone du type cappadocien et revenir à l'ancienne manière, qui ne montrait pas la douleur de Marie. La Mère de Dieu ramène sa main gauche devant la poitrine en signe de respect, motif ancien qu'au IXe, sur le reliquaire de Pépin d'Aquitaine (+ 838)[2], et, plus tard, dans quelques monuments byzantins[3] ou latins[4], nous voyons associé à celui de l'apôtre témoignant. En revanche, par le geste de Jean, ils s'éloignent résolument des anciennes formules. Pourquoi lui auraient-ils laissé le livre dans la main gauche, puisqu'ils prétendent représenter non plus l'évangéliste, mais le disciple affligé ? En Cappadoce même, dans les dernières fresques, on le supprime : le bras reste d'abord à la même place, comme s'il le tenait encore[5], puis, s'abaisse et tombe naturellement[6]. Le type by-

Vérone, San Zeno, sarcophage des évêques Lucillus, Lupicinus et Crescentianus : phot. Alinari 12669 ; Venturi, t. III, p. 132, fig. 112. — Milan, reliure de l'évangéliaire d'Aribert : Toesca, *Pittura nella Lombardia*, p. 59, fig. 36. — Holkham Hall 15, reliure, XIe-XIIe siècle : Dorez, *Manuscrits à peintures de la bibliothèque de Lord Leicester*, p. 8, pl. II. — Città di Castello, paliotto : phot. Alinari 4853 ; Venturi, t. II, p. 664, fig. 489 ; Reymond, *La sculpture florentine*, p. 22. — Triptyque d'Alba Fucense : Bertaux, *Art Italie mérid.*, pl. XIII *bis* ; phot. Gargiolli C 1063. — Crucifix du Museo Civico, salle II, n° 15, à Pise : phot. Gargiolli ; Venturi, t. V, p. 15, fig. 11. — Fabriano, fresque du couvent des Augustins : Venturi, t. V, p. 20, fig. 14 ; H. Ét. C 826.

1. Croix de bronze trouvée à Kovanlyk avec une monnaie de Tzimiscès : Schlumberger, *Épopée*, II, p. 381. — Vatican. 1156, fol. 194 v : D'Agincourt, *Peinture*, pl. LVII, d'où Pokrovskij, p. 329, fig. 267 ; Rohault de Fleury, *La Sainte Vierge*, t. I, p. 216, pl. XLVIII ; H. Ét. B 99. — Icone d'émail, à Gélat : phot. Ermakov 7424. — Croix de Velletri : phot. Moscioni 6886 ; Schlumberger, *Épopée*, II, p. 20. — Reliure d'émail de Munich (Reiche Capelle) : Schlumberger, *Nicéphore Phocas*, p. 580, d'après Hefner-Alteneck, *Trachten des christ. Mittelalters* ; Pokrovskij, p. 336, fig. 172 ; Becker-Hefner, *Kunstwerke und Geräthschaften*, t. II, pl. 40 ; Schönermark, *Der Kruzifixus*, fig. 50 ; Dalton, *Byz. art*, p. 524. — Émail et relief, au trésor de Saint-Marc : Pasini, *Il tesoro di San Marco*, pl. III et V.

2. De Linas, *Gazette archéologique*, t. XII, 1887, p. 39 sq., pl. 6, voy. p. 292 ; Molinier, *Orfèvrerie*, pl. III ; Molinier, dans A. Michel, *Hist. de l'Art*, t. I. 2, p. 842, fig. 450.

3. Staurothèque d'Adtchi : phot. Ermakov 2024. — Fresque de Taghar, en Cappadoce, XIIIe siècle : Jerphanion, *Bulletin de la Société des fouilles archéologiques*, t. III, 1913, p. 46, fig. 8.

4. Ivoire de l'ancienne Collection Spitzer, aujourd'hui au Louvre (acq. 1899) : Molinier, *Ivoires*, p. 140 ; phot. Giraudon 3551. — Coffret allemand du Mont-Cassin : Muñoz, *Art byz. Grottaferrata*, p. 162, fig. 118.

5. Elmale-Klissé, Qaranleq-Klissé, Tchareqle-Klissé : phot. Jerphanion.

6. Chapelle à Gueurémé.

zantin ne conservera donc le livre que par exception, dans les plus anciens exemplaires [1].

Ce type apparaît, à une date certaine, dans le psautier d'Egbert, vers la fin du xe siècle [2]. Il se répand vers le milieu du xie, au moment où la silhouette du Christ s'assouplit et se courbe, car nous le relevons alors à Saint-Luc [3], à Chios [4], dans l'évangile d'Etchmiadzin (1057) [5], à Qarabach-Klissé (1061) [6], à Saint-Marc de Venise (fig. 451) [7], à Torcello [8], puis, au xiie, à Neredici [9], au Latmos [10], et, vers le début du xiiie, dans l'évangile syriaque de Saint-Marc-des-Jacobites (1221/1222) [11], enfin, au cours de ces deux siècles, dans quelques monuments moins clairement datés : sculptures [12], ivoires [13], émaux [14], orfèvrerie (fig. 3) [15], miniatures (fig. 427-428) [16]. Au xiie et au xiiie, il passe aussi en Allemagne, dans les miniatures de Salzbourg [17]

1. Diptyque de South-Kensington : Schlumberger, *Épopée*, I, p. 617. — Reliquaire de Hildesheim : *op. l.*, II, p. 124. — Reliure d'ivoire de Quedlinburg : Marquet de Vasselot, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1898, II, p. 310. — Ivoire de Pesaro : Graeven, II. 51.

2. Sauerland-Haseloff, pl. XLIV. On y joindra les monuments cités plus haut et le plat d'argent doré de Halberstadt : Schlumberger, *Épopée*, I, p. 200.

3. Diehl, *Saint-Luc*, p. 46 ; H. Ét. B 263, d'où Schlumberger, *Épopée*, II, p. 549 ; Schultz-Barnsley, p. 45, fig. 37 ; Dalton, *Byz. art*, p. 429, fig. 252.

4. Strzygowski, *Byz. Zeits.*, t. V, 1896, p. 149, pl. III. 1 ; Schmidt, *Izvjestija russk. Inst.*, t. XVII, pl. LII.

5. Etchmiadzin 362 G, fol. 9 v : phot. Macler ; cf. Macler, *Rapport*, p. 42.

6. Phot. Jerphanion.

7. Rohault de Fleury, *Évang.*, pl. XC ; phot. Anderson 14154.

8. H. Ét. C 766.

9. Ébersolt, *Mon. Piot*, t. XIII, 1906, pl. XV ; photographie communiquée par M. Brajlovskij.

10. Grotte du Christ, près d'Héraclée : Wiegand, *Der Latmos*, pl. VII. 1.

11. Phot. Baumstark.

12. Arta, bas-relief de pierre : phot. communiquée par M. Katsanos.

13. Collection Oppenheim (anciennement Bonnaffé) : Schlumberger, *Mon. Piot*, t. VI, 1898, pl. VII. 2 ; *Épopée*, II, p. 13.

14. Pala d'oro : Pasini, *Il tesoro di San Marco*, pl. XV ; phot. Naya 3482.

15. Triptyque d'Atskhour : phot. Ermakov 5659 ; Kondakov, *Pam. Gruzii*, p. 27, fig. 11. — Icone de Chémokmédi : phot. Ermakov 196 ; *op. l.*, p. 122, fig. 60.

16. Parme, Palat. 5, fol. 90. — Vatopedin. 610, fol. 149 : H. Ét. C 131. — Rouleau liturgique à Verria, provenant du monastère de Dombra : phot. Lampakis 3159-3160. — Tétraévangile de Kiev, au milieu de Joh. 19. 17 : Pokrovskij, p. 330, cite Petrov, *Trudy V archeol. Sjezda v Tiflisje*, pl. XVII. — Harley 1810, fol. 204 : Walter de Gray-Birch, *Early drawings and illuminations*, Londres, 1879, pl. V, p. 174 ; Dalton, *Byz. art*, p. 441, fig. 261. Dans ces deux miniatures, la main gauche est omise, ainsi que dans un tétraévangile arménien du ixe siècle (Vienne, Mékhit., no 697, fol. 8 : phot. Macler).

17. Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. CXIII. 384.

et de Saxe-Thuringe [1], et en Italie (fig. 436-438) [2]. Mais, il y tient moins de place que le précédent et souvent s'en distingue à peine, Marie tenant parfois sa main non sur sa poitrine, mais sous son menton [3].

Les peintres serbes du même temps (fig. 429) [4] le reproduisent encore, ainsi que quelques orfèvres [5] ou sculpteurs de stéatites [6], qui pourraient appartenir à l'école macédonienne. Mais, aux XIVe et XVe siècles, à Verria [7], dans la chronique de Manassès (fig. 432) [8], ou bien, à Malyj Grad, sur le lac de Prespa (fig. 435) [9], et dans le groupe du Mont-Athos, que nous étudierons plus loin, enfin, à Trébizonde [10] et dans les arts mineurs [11], c'est l'ancien type cappadocien qui domine. Si l'on retrouve le type byzantin en Russie [12], on n'y voit plus Marie appliquant

1. Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule,* pl. XXXVIII. 87 et surtout XLIX. 112 (Magdebourg, daté de 1214). — Déformé dans un coffret-reliquaire de Quedlinburg : Marquet de Vasselot, *Gaz. des Beaux-Arts,* 1898, II, p. 316.

2. Exultet du Mont-Cassin (Lond. Addit. 30337), fin du XIe siècle : Bertaux, H. Ét. C 1525 ; *Icon. comp.*, II. 8. — Ivoire de Salerne : Bertaux, *Art Italie mérid.*, pl. XIX. — Louvre, staurothèque en vermeil, copie italienne d'un modèle byzantin : phot. Giraudon 2706. — Relief de la façade de San Zeno, à Vérone : phot. Alinari 18851. — Crucifix de Lucques, signé Berlinghieri, fin du XIIe siècle : phot. Gargiolli 1732 ; Venturi, t. V, p. 12, fig. 8 (voy. p. 11). — Pérouse, Bibliothèque de la cathédrale, n° 21, fol. 190 (missel) : H. Ét. C 500. — Triptyque Marzolini : Gnoli, *L'arte umbra,* pl. 43 ; phot. Inst. ital. arti grafiche. — Musée Correr, n° 10 : Laudedeo Testi, *Storia della pittura veneziana,* p. 120.

3. Surtout sur l'Exultet du Mont-Cassin, la miniature de Pérouse et le triptyque Marzolini.

4. Studenica, église de Nemanja, vers 1190 : Pokryškin, pl. XI. — Žiča, transept Sud : Petković, *Starinar,* 1909, p. 49, fig. 13. Notre dessin est fait d'après l'original. — Studenica, église de Milutin. — Gradac.

5. Reliure en argent doré de la Bibl. de Saint-Marc : Pasini, *Il tesoro di San Marco,* pl. XIII ; Schlumberger, *Épopée,* I, p. 748. — Cadre de Chilandari.

6. Stéatite du Vatican : Ajnalov, *Žurnal Ministerstva,* 1906, p. 248, fig. 1 ; Rohault de Fleury, *La Sainte Vierge,* t. I, p. 216, pl. XLV, nomme ce petit monument « bas-relief d'argent ». — Stéatite de Tolède : Roulin, H. Ét. B 344 ; Schlumberger, *Épopée,* I, p. 465.

7. Hagios Christos, 1315 : H. Ét. C 713.

8. Vatican. slav. 1, fol. 75 : D'Agincourt, *Peinture,* pl. LXI. 1 ; phot. de la Collection des Hautes-Études.

9. Miljukov, *Izvjestja russk. Inst.*, t. IV, p. 72-73, pl. XXI ; phot. de l'Institut archéol. russe de Constantinople.

10. Théosképastos : H. Ét. B 230. — Sainte-Sophie : H. Ét. B 221. Toutefois, nous voyons le type byzantin dans le monastère arménien de Kaïmakli : H. Ét. B 239.

11. Reliure de Saint-Marc : Pasini, *Il tesoro di San Marco,* pl. XII ; Schlumberger, *Épopée,* I, p. 745. — Diptyque de Berne (Musée historique, n° 301) : Rohault de Fleury, *La Messe,* t. V, pl. CCCLX ; Stammler, *Der Paramentenschatz,* p. 30. — Homophorion de Vatopédi : phot. Paul Marc. — Croix de bois, au Musée de Cluny, n° 15412.

12. Saccos de Photius, n°. 2 : phot. Barčevskij 531 ; *Vjestnik,* pl. près de la



Fig. 426. — Évangile de la Vaticane (Vatican. gr. 1156).
(H. Ét. B 99).

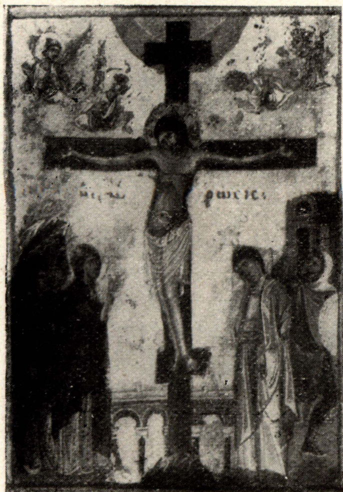


Fig. 427. — Tétraév. de Parme (Palat. 5).
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).



Fig. 428. — Tétraév. de Vatopédi, n° 610.
(H. Ét. C 131).

sa main sur sa poitrine en signe de respect, mais la pliant sous le menton, comme dans les monuments primitifs, en signe de douleur. Ainsi, on conclura que, le plus souvent, le XIVe siècle byzantin a rompu avec la pratique du XIe et du XIIe, pour revenir aux formules orientales, conservées par la tradition, d'une part, en Géorgie et en Russie, de l'autre, en Occident.

Nous pourrions encore relever, au XIIIe et au XIVe siècle, bien d'autres archaïsmes. Par exemple, dans la Theosképatos de Trébizonde, sur la porte d'Alexandrova (fig. 443) et à Žiča (fig. 429), Jean plie la main sous son menton et même, à Žiča, il porte le livre. Le peintre de la Péribleptos, à Mistra, celui de Koutloumous et de Saint-Paul, au Mont-Athos (fig. 479), et la plupart des iconographes crétois, à la fin du XVIe et au XVIIe siècle, lui prêtent un geste étranger à la pratique byzantine du XIe et du XIIe : la main allongée devant sa poitrine, légèrement courbée, nous rappelle les plus anciennes fresques cappadociennes, où elle effleurait le livre. Marie pliait alors la sienne sous le menton et nous savons que les Allemands et les Italiens ont imité ce modèle jusqu'au XIIIe siècle[1]. Ici, elle l'applique contre sa joue : transformation toute naturelle, que nous suivons, au XIIe siècle, en Russie [2] et en Occident [3], puis, vers le XVe, en Géorgie[4], où nous retrouvons exactement le type de Saint-Paul[5].

Le réalisme : Jésus courbé. — Par ces traits, le XIVe siècle se rattache au passé. Sur un autre point, il innove. En effet, le réalisme pénètre alors l'iconographie. Non point partout, car si nous comparons aux mosaïques de Daphni la fresque de la Péribleptos, à Mistra, nous y retrouverons la même distinction, la même élégance dans les attitudes. A peine si, à Mistra, la taille du Christ s'allonge un peu plus. Le peintre de

p. 46. — Voyez aussi phot. Barčevskij 1313, 1453, Grabar, t. VI, p. 244, 260, et Muñoz, *Art byz. Grottaferrata*, p. 119, fig. 82.

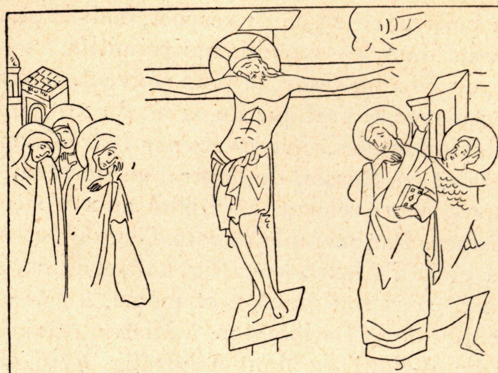
1. Voyez, plus haut, p. 401, note 5.

2. Émail du trésor de Rjazan, d'origine byzantine : Kondakov, *Russkie klady*, p. 89, pl. XVII. 2.

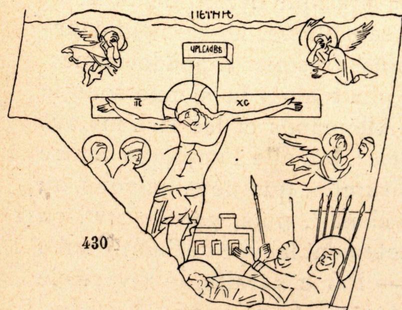
3. Autel portatif de Siegburg : Rohault de Fleury, *La Messe*, t. V, pl. CCCLIII.

4. Icone de la Mère de Dieu, dite de Gélat : Kondakov, *Pam. Gruzii*, p. 28, fig. 12. — Staurothèque, à Chémokmédi : *op.l.*, p. 127, fig. 64, voy. p. 131, n° 19.

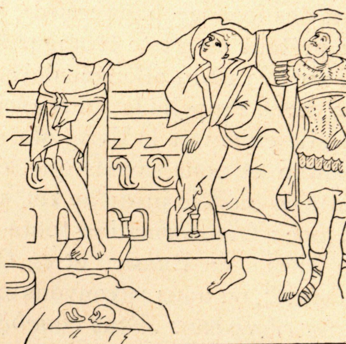
5. Parfois, Jean fait ce geste, tandis que Marie replie la main devant sa poitrine, suivant le type byzantin. Staurothèque byzantine de Brescia : Venturi, t. II, p. 660, fig. 485. — Miniature latine du Laur. XVII 2 : Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, p. 333, fig. 276. — Missel, à Saint-Florian : Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. CX. 375. — Vers le début du XIIIe siècle, crucifix italien, Museo del Bigallo, à Florence : phot. Alinari 17306 ; Venturi, t. V, p. 7, fig. 4.



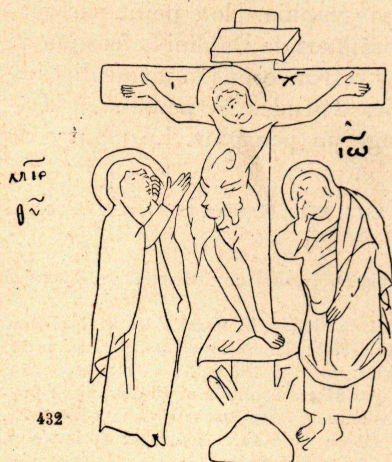
429



430



431



432

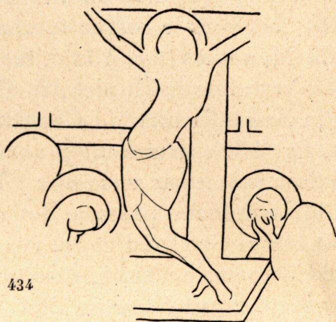


433

Fig. 429. — Fresque de Žiča. — 430. Fresque de Gračanica. — 431. Fresque de Saint-Nicolas. à Castoria. — 432. Chronique de Manassès. — 433. Fresque de Mateica.

Lavra a même atténué la courbe. Marie, bien que soutenue par des saintes femmes, n'a rien perdu de sa fermeté. Au contraire, les iconographes macédoniens et slaves accentuent de plus en plus le fléchissement du corps et inclinent aussi Marie et Jean.

Prenons d'abord le type byzantin, de la fin du XIe siècle au début du XIIIe. Le buste, en se penchant vers la droite, fait saillir la hanche à l'opposé. Les genoux restent fermes. Le corps forme une courbe simple, harmonieuse, un arc très largement ouvert. Dans cet intervalle de plus d'un siècle, si nous comparons l'un à l'autre deux groupes de monuments, d'abord Daphni, Saint-Marc et le psautier de Mélisende (fig. 466), puis, l'émail de Munich, les fresques de Studenica (Nemanja) et du Latmos[1], nous apercevons bien quelque différence, car la ligne se creuse un peu plus, sous l'aisselle, ressort un peu plus, près des hanches : différence minime, presque insensible au premier regard. Mais, au XIIIe siècle, un réel progrès s'accuse en peu d'années, à Žiča (fig. 429) et dans le cod. Athen. 93, fol. 361



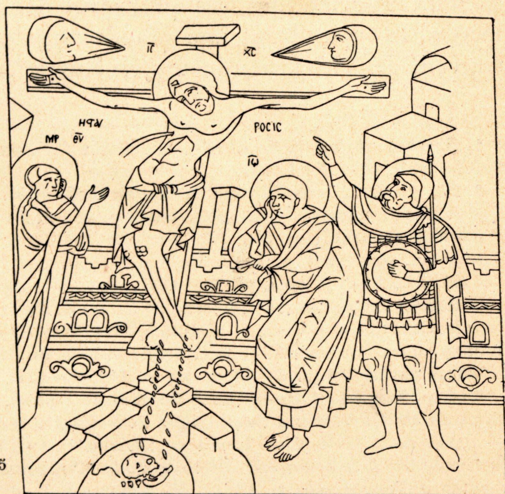


FIG. 434. — Fresque de Curčer. — 435. Fresque de Malyj Grad.

1. Voyez, plus haut, p. 405, note 10.

(fig. 465). Vers le milieu du XIIIe siècle, à Gradac (fig. 474), la courbe s'enfonce dans la poitrine, procédé appliqué déjà, au XIIe siècle, dans une miniature allemande [1] et sur l'icone en mosaïque du Crucifiement, à Vatopédi. Au début du XIVe, à Verria, Gračanica (fig. 430), Studenica (Milutin), on semble réagir. Mais bientôt les Russes, en 1336, sur la porte d'Alexandrova (fig. 443) [2], et, vers le même temps, les Bulgares, dans la chronique de Manassès (fig. 432) [3], les Serbes, à Mateica (fig. 433) et dans le psautier de Munich, les Grecs, dans le Vatopedin. 735, fol. 18 [4], à Saint-Nicolas de Castoria (quartier de Saint-Pantéléimon, fig. 431), marchent plus hardiement. L'école macédonienne finit même par exagérer : le corps de Jésus, fortement arc-bouté, se détache presque de la croix. Nous mentionnerons, en 1369, Malyj Grad, à Prespa (fig. 435) [5], en 1384, Saint-Athanase de Castoria, en 1484, Čurčer (fig. 434), en 1486, à Castoria encore, Saint-Nicolas, dans le quartier des Anargyres, enfin, au XVIe siècle, le Protaton de Karyès. L'exemple gagne la Grèce : Saint-Jean, à Mistra [6], Saint-Georges, à Géraki.

Sous la forme mesurée qu'il revêt dans la chronique de Manassès, le type obtint une grande vogue, car on le rencontre souvent dans les arts mineurs, en Russie [7], comme en pays grec [8].

1. Sacramentaire de Seitenstetten, Stiftsbibliothek, Cod. 127 : Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. CXXI. 407.
2. Et, en 1397, dans le psautier slavon : *Korrekt. listy*, fol. 5 v, 92 v, 101.
3. Vatican. slav. 1 : voy., plus haut, p. 406, note 8.
4. Cf. Pokrovskij, p. 330.
5. Voy., plus haut, p. 406, note 9.
6. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 105. 1.
7. Saccos du patriarche Photius, n° 3 : phot. Barčevskij 533. — Panaghias du Musée Chrétien du Vatican : Muñoz, *Art byz. Grottaferrata*, p. 119, 121. — Icones ou croix en métal de la Collection Uvarov : *Katalog Uvarova*, otd. IX, n° 65, p. 63, fig. 38 ; otd. XI, n° 39, p. 172, fig. 145 ; n°s 45-49, p. 174, fig. 147 ; n° 116, p. 189, fig. 170. — Porte de Rostov : phot. Barčevskij 148. — Icone sur toile de l'Académie théologique de Saint-Pétersbourg : Pokrovskij, p. 344. — Icone de la Collection Lichačev : Lichačev, pl. CXL. 248. — Croix, dans le trésor de Sainte-Sophie, à Novgorod : Pokrovskij, *Drevnjaja Sofijskaja risnica v Novgorodje*, p. 17, pl. V. 2 (XVe s.), V. 6, 9 (XVIIe s.).
8. Reliures en argent doré de la bibliothèque de Saint-Marc, à Venise : Pasini, *Il tesoro di San Marco*, pl. XII-XIII ; Schlumberger, *Épopée*, I, p. 745, 748. — Plaque du Musée Correr : Schlumberger, *Mélanges*, p. 169. — Cadre d'icone, à Chilandari : Kondakov, *Pam. Afon.*, p. 195, fig. 74 (phot. 104). — Croix, sur l'autel du Protaton : *op. l.*, pl. XXIX. — Stéatite de Vatopédi : H. Ét. C 192, d'où Schlumberger, *Épopée*, II, p. 524 ; Kondakov, *op. l.*, p. 205, fig. 82. — Croix en émail de Matskhvarili (Caucase) : *Kavkaz*, t. X, p. 91 sq., pl. XXV. Je doute qu'elle puisse remonter au XIIe siècle. — Reliquaire de Bessarion, relief sur le couvercle : voy., plus haut, p. 344, note 2.

Dès le XIIe siècle, en Allemagne[1], en Italie (fig. 475)[2], on imita l'ondulation encore discrète des monuments byzantins. Au cours du XIIIe, les Italiens suivent les progrès de l'école macédonienne[3]. Nous observons ce changement sur les innombrables crucifix, peints sur bois, que nous ont laissés les primitifs toscans[4]. En 1187[5], et pendant quelques années encore[6], ils nous montrent le Christ triomphant, le buste droit, les yeux ouverts. Puis, Jésus ferme les yeux, baisse la tête et fléchit légèrement[7]. Mais, ces formes archaïsantes ne répondaient plus au type ordinaire du Crucifiement, si bien que parfois[8], sur un même crucifix, elles contrastent avec la courbe byzantine qui se dessine, à côté, au milieu du cycle de la Passion, et s'y accuse même aussi vivement que dans l'Athen. 93, à Žiča et à Gradac. Aussi cèdent-elles, à leur tour, devant le réalisme grandissant, dès le second quart du XIIIe siècle, s'il est juste d'attribuer à l'année 1236 un de ces crucifix où Giunta Pisano[9] montre encore une certaine réserve. Plus tard, vers

1. Swarzenski. *Salzb. Mal.*, pl. LXVII. 219, LXXXIII. 280, CXIII. 384, CXXX. 408. — Hortus Deliciarum, pl. XXXVIII ; Pokrovskij, p. 364, note 7, fig. 175 ; Mâle, I, p. 228, fig. 84. — Coffret-reliquaire de Quedlinburg. — Vers le début du XIIIe : Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, p. 149, pl. XI, XVI, XXX, XXXIII, XLIX.

2. Paliotto de Città di Castello. — Fresque, dans la crypte de la cathédrale d'Aquilée : phot. Alinari 20890 ; Laudedeo Testi, *Storia della pittura veneziana*, p. 26. Voyez p. 94 : l'église fut construite en 1031, mais les peintures de la crypte nous paraissent postérieures à cette date.

3. Voyez, en France, le psautier de saint Louis : H. Martin, pl. XXX.

4. Voyez Zimmermann, *Giotto*, t. I, p. 178 sq. ; Gabelentz, *Kirchliche Kunst*, p. 79 ; Venturi, t. V, p. 1-32.

5. Dôme de Spolète, chapelle Eroli : Venturi, t. V, p. 4, fig. 1, voy. p. 3.

6. *Op. l.*, fig. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 11. — D'après Zimmermann, *Giotto*, t. I, p. 182, le dernier exemple daté serait de 1238.

7. San Martino, à Pise : Venturi, t. V, fig. 17. — Offices, n° 4 : *op. l.*, fig. 15. — San Gimignano, Palais Communal, n° 28 : phot. Brogi 15289 ; photographie communiquée par M. de Nicola. — Pise, Museo Civico, salle II, n° 19 : phot. Gargiolli ; Venturi, t. V, p. 13, fig. 9. — Rome, San Domenico e Sisto : phot. Gargiolli C 2761.

8. Pise, Museo Civico, salle II, n° 15 (Christ vivant), San Martino (Christ mort).

9. A Gualdo, provenant de l'église supérieure de Saint-François, à Assise : Zimmermann, *Giotto*, t. I, p. 182. — Assise, Sainte-Marie-des-Anges : D'Agincourt, *Peinture*, pl. CII. 7. — Pise, Santi Ranieri e Leonardo : Venturi, t. V, p. 24, fig. 18, voy. p. 18 ; A. Aubert, *Cimabue-Frage*, pl. 7. — Voyez aussi le tableau attribué faussement à Bonaventura Berlinghieri, à Florence, Accademia, n° 101 : phot. Alinari 1403, d'où Venturi, *op. l.*, p. 103, fig. 81 ; voy. Cavalcaselle-Crowe, *Storia della pittura in Italia*, t. I. p. 241. — Dans la sacristie de Saint-François d'Assise, la courbe est déjà plus accentuée : Venturi, t. V, p. 25, fig. 19. Voyez p. 18.

1260, à Assise [1], en 1272, à Pérouse [2], en 1275, à Pistoie [3], en 1288, à Lucques [4] (fig. 436), vers le même temps, à Arezzo [5], nos imagiers se laissent entraîner aussi loin que les peintres des fresques (fig. 472) : anonyme, à Fabriano [6], Cimabue, à Assise [7]. Ils atteignent ou dépassent les types de Gradac, de la porte d'Alexandrova ou de la chronique de Manassès. Les miniaturistes de Bologne, lorsqu'ils placent le crucifix entre les mains de Dieu le Père, se conforment à cette pratique alors dominante [8].

Presque tous nos crucifix présentent des signes manifestes de l'influence byzantine : les quatre clous, les sigles grecs. Au début, Marie et Jean ont des gestes variés et parfois assez libres, qui rappellent les vieux types syriens, toujours populaires en Occident, et même, au moment où les yeux de Jésus se ferment, où sa taille se cambre, le disciple reçoit la main de la Vierge dans la sienne (fig. 468, 469, 472) [9]. Au contraire, Giunta Pisano, Diodato Orlandi et tous ceux qui accentuent la courbe du corps isolent les deux figures aux extrémités de la traverse, comme en Orient, les réduisent parfois aussi à un simple buste et leur restituent les attitudes uniformes et symétriques des modèles cappadociens [10].

A l'aurore du Trecento, notre type disparaît. Nous voyons bien lui survivre une variante particulière que distinguent les

1. Abside de l'église de Santa Chiara, décrit par A. Aubert, *Cimabue-Frage*, p. 133 sq. : « Die Beugung des Körpers bezeichnet eine Zwischenstufe zwischen Giunta und Cimabue » (p. 135).

2. Attribué faussement à Margaritone d'Arezzo : Venturi, t. V, p. 28, fig. 21.

3. Crucifix peint par Coppo de Marcoaldo : P. Bacci, *L'Arte*, t. III, 1900, p. 37 ; Venturi, t. V, p. 22, fig. 16, voy. p. 18.

4. Signé par Diodato Orlandi : phot. Gargiolli C 1731 ; cf. Venturi, t. V, p. 18. On pourrait attribuer au même peintre le crucifix de Santa Croce, à Florence (phot. Alinari 3882, d'où *op. l.*, p. 23, fig. 25), si Venturi a raison d'en contester l'attribution à Cimabue (*op. l.*, p. 27). A. Aubert, *Cimabue-Frage*, p. 107, 109, pl. 63, 64, voit, au contraire, une étroite parenté entre les crucifix de Santa Croce, de Santa Maria del Carmine et la fresque d'Assise.

5. San Domenico : *op. l.*, p. 29, fig. 22, voy. p. 27.

6. Voy., plus haut, p. 403, note 4.

7. Comparez avec une réplique plus simple, conservée à Sienne, Accademia, n° 11 (fig. 472). Voy., plus loin, p. 445.

8. Livre de chœur du Museo Civico, n°s 8 et 9 : phot. Preuss. hist. Institut 2124, 2137. — Voy. aussi un triptyque de Sienne, n° 5 : Jacobsen, pl. III.

9. San Gimignano et probablement Offices, n° 4, dont les extrémités ont été coupées. — Pise, Museo Civico, salle II, n° 19. — Florence, Accademia, n° 101.

10. Par exception, celles du type byzantin : Pérouse (Pinacothèque), Diodato Orlandi, à Lucques.

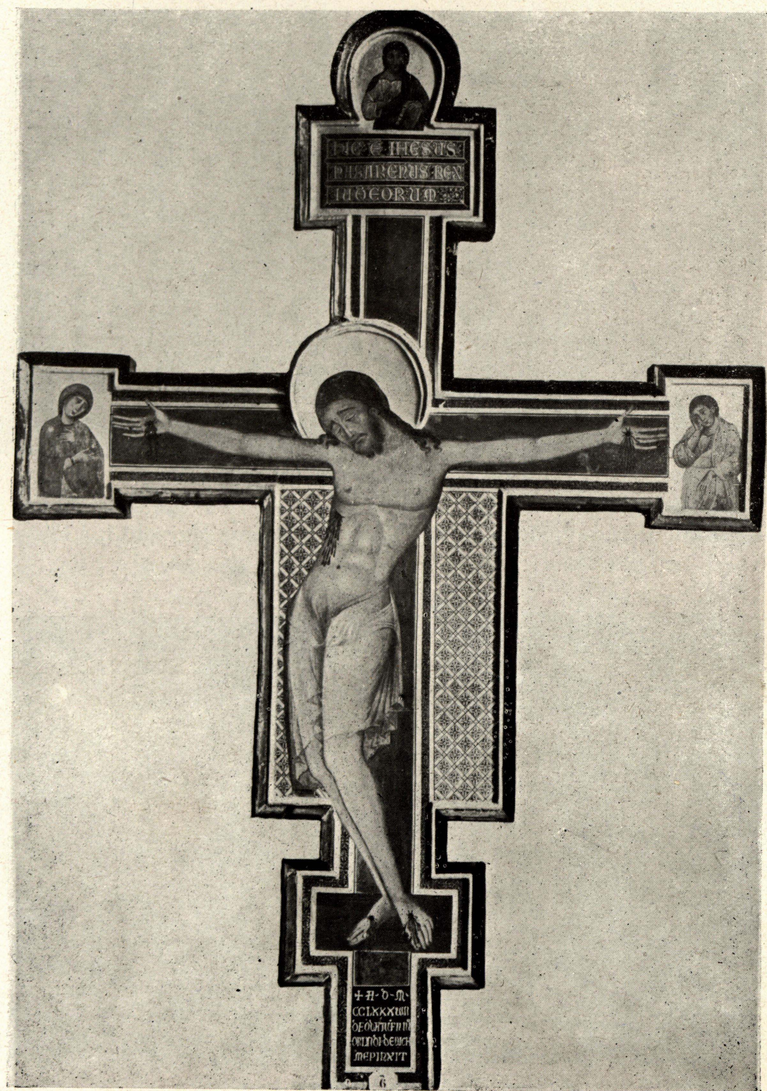


Fig. 436. — Crucifix de Diodato Orlandi, à Lucques (1288).

(Phot. Gargiolli).

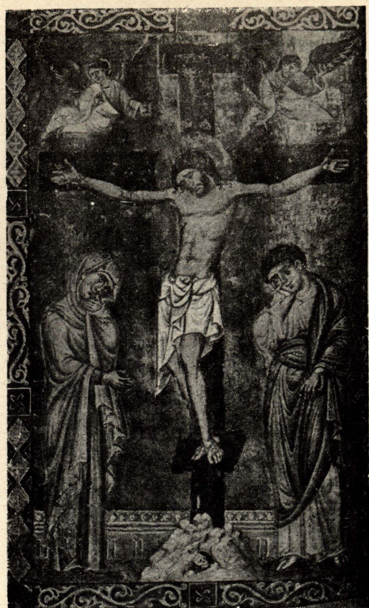


Fig. 437.
Pérouse, Bibl. de la Cathédrale, n° 21.
(H. Ét. C 500).



Fig. 438.
Triptyque Marzolini, à Pérouse.
(Inst. Ital. d'Arti graf.).



Fig. 439.
Museo Civico, à Bologne, ms n° 7.
(Phot. Preuss. hist. Institut 2165).

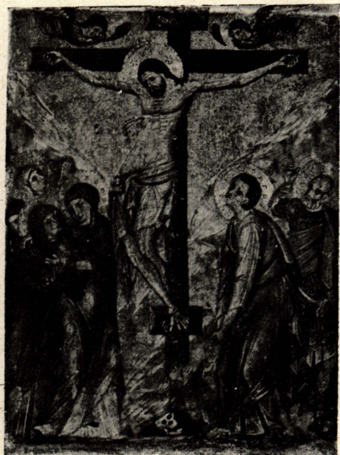


Fig. 440.
Triptyque de Trieste.
(Phot. Alinari).

trois clous. Nous observerons aussi, dans cette série, l'accentuation progressive de la courbe : Santa Maria ad Cryptas, chaire de Pise (1260), bibliothèque de la cathédrale, à Pérouse, n° 21 (fig. 437), triptyque Marzolini (fig. 438), livre de chœur, au Museo Civico de Bologne, n° 7 (fig. 439), tableau du Musée de Buda-Pest [1], baptistère de Saint-Marc, à Venise [2], triptyque de Trieste (fig. 440) [3]. Le motif des trois clous et des jambes croisées vient du Nord, où l'on semble l'avoir imaginé vers le début du XIII[e] siècle [4]. Mais, plusieurs de ces monuments conservent les sigles grecs et les fonds architecturaux des miniatures byzantines [5], et les derniers, ceux qui prolongent la durée du type jusque vers le milieu du XIV[e] siècle, appartiennent aux ateliers vénitiens, qui travaillent au contact des artistes grecs.

Il est donc clair que les iconographes grecs de Macédoine, de Serbie et, sans doute, de Venise, au XIII[e] siècle, ont eux-mêmes tiré de la tradition byzantine le type nouveau, plus réaliste, qu'ils ont transmis, pour un temps assez court, à leurs confrères toscans et qu'ils ont ensuite, après quelques hésitations, malgré les scrupules qui ramenaient quelques-uns aux formes anciennes, développé, au cours du XIV[e] et du XV[e], jusqu'à la plus étrange exagération.

Vers le début du XIII[e] siècle, les écoles orientales s'éloignaient aussi de l'ancienne tradition byzantine, mais par une autre voie. Elles cherchaient le caractère non par la courbe, mais par la ligne brisée, en dessinant un angle aux coudes [6] et aux genoux. Le corps étant un peu plus tourné vers la gauche, la hanche ne ressort plus de ce côté. De l'aisselle aux genoux, la ligne du contour file droit ou plutôt tend à rentrer, à former un angle très faible à la taille. Ce procédé se laisse deviner, au IX[e] et au XI[e] siècle, dans les miniatures arméniennes [7], et, plus sûrement, ensuite, sur un ivoire de la Collec-

1. Musée de peinture : Venturi, t. V, p. 19, fig. 13, voyez p. 18.
2. Phot. Alinari 13758.
3. H. Ét. C 665 ; phot. Alinari 21151.
4. Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, p. 148-149, pl. VI, XLI, où l'on relève la courbe byzantine, assez accentuée. — *Op. l.*, pl XXXVIII, avec la courbe ouverte à gauche.
5. En particulier le tableau de Buda-Pest.
6. A Hemsbey-Klissé et dans l'abside de Toqale, les larrons ont aussi les bras pliés au coude. Ce motif forme une transition entre le type du XIII[e] siècle et celui du VI[e], où Bela Lazar veut reconnaître le geste des orants. Voy., plus haut, p. 396, note 2.
7. Vienne, Mékhit., n° 697, fol. 8, Etchmiadzin 362 G, fol. 9 v (an. 1057) : phot. Macler.

tion Oppenheim [1]. Il s'accuse franchement, en 1221/1222, dans une miniature syrienne de Jérusalem [2]. Il appartient à l'Orient, car il y a suivi, au XIIIe et au XIVe siècle, le chemin accoutumé : Syrie [3], Arménie [4], Géorgie (fig. 3) [5], Russie (fig. 441) [6], et

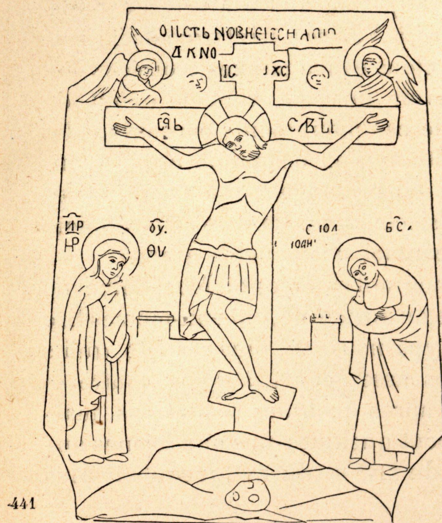




Fig. 441. — Croix de Sainte-Sophie, à Novgorod. — 442. Reliure, au Mont-Athos.

Bulgarie (fig. 459) [7]. Nous le retrouvons dans les arts mineurs (fig. 442) [8].

1. Voyez, plus haut, p. 405, note 13.
2. Saint-Marc-des-Jacobites : phot. Baumstark.
3. Reliure du même manuscrit : Baumstark, *Palaestinensia*, p. 59, pl. IX. 6.
4. Reliure (1333-34) et tétraévangile (XIVe-XVe siècle), au monastère de Saint-Jacques-des-Arméniens : phot. Baumstark ; *Palaestinensia*, p. 59. — Tétraévangile Gabbay.
5. Triptyque d'Atskhour, à Gélat, icone de Chémokmédi : voy., plus haut, p. 405, note 15.
6. Croix de pierre de Sainte-Sophie de Novgorod : voy., plus haut, p. 403, note 3. — Croix funéraire du Palais Blanc, à Rostov (1458) : voy. même page. — Croix de bronze de la Collection Uvarov : *Katalog Uvarova*, otd. VIII-XI, pl. XIX. 24.
7. Miniature du tétraévangile d'Elisavetgrad, dans le texte de Jean, où le dessin du corps est à peu près identique à celui de la miniature syrienne : photographie communiquée par M. Sal. Reinach.
8. Reliure en métal repoussé, photographiée par la Mission Sévastianov, au Mont-Athos : les apôtres groupés sur le cadre rappellent, par leur tête blonde et leurs cheveux bouclés, les anciens monuments syriens ou coptes. — Diptyque Barberini. — Diptyque de Berne : voy., plus haut, p. 406, note 11. — Homophorion de Vatopédi : phot. Paul Marc.

En Occident, nous observons aussi la brisure des genoux, d'abord très nette, au début du XIe siècle, dans l'évangéliaire de Gembloux [1] et au revers de la croix dite de Lothaire, à Aix-la-Chapelle [2], puis, plus faible, dans quelques monuments romans [3], qui nous conduisent ainsi aux Santi Quattro Coronati (1248) [4], à la chaire de Sienne (1265), à une miniature bolonaise [5], aux mosaïques du baptistère de Florence [6], à un tableau de Ravenne (fin du XIIIe siècle) [7] et surtout au crucifix de Rainerio d'Ugolino, à Pise [8]. Cet imagier, abandonnant résolument la manière byzantine, chère à ses devanciers, interprète et transforme, au moyen des trois clous, le vieux type que l'Orient avait sans doute transmis à quelques écoles romanes. Il prépare ainsi, en même temps que certains ivoiriers allemands [9], le modèle du Trecento. Duccio (fig. 470-471) se rencontre, par l'effet d'une parenté éloignée, avec le miniaturiste syrien de 1221/1222, mais il dessine plus franchement la ligne brisée du corps et supprime celle des bras. Il annonce, plutôt qu'il n'imite [10], la silhouette tourmentée du crucifix gothique. Le Trecento s'éloigne, en effet, de ces exagérations, puisque Giotto, posant le corps presque de face, atténue l'angle des genoux.

1. Bibl. royale de Bruxelles, n° 5573 : voyez, plus haut, p. 403, note 4. Voy. le psautier Arundel, n° 60 (Brit. Mus.) : Westwood, *Fac-similes*, pl. 49.

2. Aus'm Weerth, *Kunstdenkmäler*, pl. XXXVII. 3 ; Cahier-Martin, *Mélanges d'archéologie*, t. I, pl. 32. Aus'm Weerth, p. 123, pense que le revers est postérieur à la croix elle-même. Pourtant, Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, p. 148, cite ce monument, ainsi que la croix de saint Bernward, à Hildesheim, pour montrer qu'au XIe siècle l'Occident a développé, « avec ses propres forces », loin de l'influence byzantine, le type du Christ souffrant.

3. Reliquaire de Pascal II, au trésor de Conques, fin du XIe siècle : A. Darcel, *Trésor de Conques*, p. 16 ; voy. Molinier, *Orfèvrerie*, p. 113. — Porte de Sainte-Marie-du-Capitole, à Cologne : Aus'm Weerth, *Kunstdenkmäler*, pl. XXXX. — Ivoire du Musée de Darmstadt : Rohault de Fleury, *La Sainte Vierge*, t. I, pl. XLVII. — British Museum, n° 61. — Crucifix en ivoire du Louvre, n° 26 : phot. Giraudon 2019. — Bas-relief de la façade de San Zeno, à Vérone : voy. p. 406. 2. — Holkham Hall 15, reliure : voy. p. 403.4.

4. D'Agincourt, *Peinture*, pl. CI. 14. Comparez avec le candélabre de Gaète (fin du XIIIe siècle) : Venturi, t. III, p. 656, fig. 611.

5. Modène, Bibl. Estense, livre de chœur, XI.L.5 : Venturi, t. III, p. 480, fig. 454.

6. Venturi, t. V, p. 226, fig. 185 ; phot. Alinari 3740.

7. Galleria : Venturi, t. V, p. 112, fig. 90.

8. Museo Civico : phot. Alinari 9883 ; Venturi, t. V, p. 26, fig. 20, voy. p. 20.

9. Diptyque de Wurzbourg, fin du XIIIe ou début du XIVe siècle : Becker-Hefner, *Kunstwerke und Geräthschaften*, I, p. 36-37, pl. 36.

10. Ce que paraît soutenir Wulff, *Repertorium*, t. XXVII, p. 101 : « Weitere Beobachtung verdient die Einfürung des gotischen Crucifixus... (alles ganz wie in gotischen Elfenbeinplastik) ». Cette observation ne peut s'appliquer qu'au type du diptyque de Wurzbourg. On remarquera, d'ailleurs, que Duccio ne figure pas les jambes croisées aux genoux.

Il est donc possible que Duccio et Giotto aient suivi la direction que leurs devanciers avaient reçue de l'Orient. Mais le modèle qu'ils ont ainsi élaboré demeure étranger aux écoles byzantines. Il a pu pénétrer en Grèce, dès la fin du XIII[e] siècle. Nous l'avons observé, en effet, avec les trois clous, sur une plaque émaillée, encastrée dans la façade de Saint-Basile, à Arta. Il n'y a été imité que beaucoup plus tard, lorsque les motifs italiens envahissent l'iconographie des Orthodoxes [1].

Dans le dessin des autres figures, l'école macédonienne accentue aussi les courbes. Vers le milieu du XIV[e] siècle, Jean s'incline et se tourne [2], parfois en cachant son visage dans ses deux mains, nues ou enveloppées d'une étoffe (fig. 4) [3], ou bien, en détachant la droite de la joue, comme à Daphni, pour lever les yeux vers Jésus [4]. Parfois, à côté de l'apôtre courbé par la douleur, le Christ conserve l'attitude calme du XII[e] siècle : le reliquaire de Bessarion nous fait bien sentir ce contraste. La Vierge reste plus longtemps droite et ferme ; pourtant, à son tour, sur le reliquaire en repoussé de Sienne, à Čurčer et Saint-Nicolas de Castoria (quartier des Anargyres), elle suit l'exemple du disciple [5].

Marie défaillante. — Les apocryphes inspirèrent de bonne heure, semble-t-il, aux peintres syriens et cappadociens l'idée de représenter, derrière Marie, une femme la soutenant discrètement, soit aux épaules, soit sous le coude. On a signalé

1. Petropol. georg. 298, fol. 158. — Tétraév. arménien de Bologne, n° 3290, fol. 22 : phot. Macler. — Coffre de Bologne, Accademia, n° 590. — Icone du Musée Chrétien du Vatican : Uvarov, *Sbornik melkich trudov*, t. I, p. 224, n° 38, pl. CIX. 158. — Homophorion du patriarche Denys, 1672 : Kondakov, *Pam. Afon.*, p. 277, fig. 94 ; phot. Lampakis 3195. — Galerie Tretjakov, n° 9, XVI[e] s. : Lichačev, pl. CXXXVII. 244. — Église de la Dormition, à Chrysapha, XVII[e] siècle.

2. Porte d'Alexandrova, psautier de Munich, croix de Novgorod, chronique de Manassès, reliure de Saint-Marc (cf. p. 406. 11), Sainte-Sophie de Mistra, Malyj Grad, reliquaire de Bessarion, Saint-Nicolas de Castoria (quartier de Saint-Pantéléimon), icone du kellion de Jérémie, au Mont-Athos, Collection Lichačev (pl. CCXXXI. 422).

3. Sainte-Sophie de Trébizonde, où Jean reste droit. — Diptyque Barberini. — Icone de bronze de la Collection Uvarov : *Katalog Uvarova*, otd. VIII-XI, p. 63, fig. 38. — Čurčer. — Musée Alexandre III, icone de l'école de Novgorod, XV[e] siècle : Grabar, t. VI, p. 244. — Icones de la Galerie Tretjakov, n[os] 5 et 9 : Kondakov, *Licevoj ikonop. podlinnik*, pl. 13 (chromol.) ; Lichačev, pl. CXXXVII. 244. — Icone Lichačev : Lichačev, pl. CXL. 248.

4. Vatoped. 735, fol. 18. — Reliquaire en repoussé de l'hôpital de Sienne : phot. Gargiolli C 5612. — Mosaïque de l'Opera del Duomo, à Florence.

5. Sur une reliure du Sinaï, Marie, restant droite, couvre son visage des deux mains, enveloppées dans son voile : Johann Georg Herzog zu Sachsen, *Das Katharinakloster am Sinaï*, p. 24, fig. 36.

le premier de ces gestes, au VIIIe siècle, à Rome, dans l'oratoire des Saints-Jean-et-Paul [1]. Une photographie du Père de Jerphanion nous montre le second, au XIIIe, en Cappadoce, dans l'église triconque de Taghar [2]; nous l'avons observé nous-mêmes, en 1486, dans l'église de Saint-Nicolas, à Castoria. Voilà donc une première esquisse des futures défaillances.

Au XIIe siècle, les deux compositions, strictement byzantines, de Monréale [3] et d'Aquilée (fig. 475) [4] nous offrent un autre modèle. La femme qui prête son aide apparaît au second plan, entre Marie et la croix ; elle retient simplement la main droite qui tombe, tandis que la gauche n'a point cessé de presser la joue. Au XIVe, en Russie [5], en Macédoine [6] et en Grèce [7], en 1462, sur une reliure serbe d'Esphigménou (fig. 477) [8], au XVIe, dans les églises de l'Athos (fig. 476) [9] et des Météores [10], au XVIIe et au XVIIIe, en tous lieux, dans les fresques [11], les icones, en particulier les icones crétoises [12], les broderies [13] et les croix sculptées [14], Marie ne donne même pas ce léger signe de faiblesse : elle lève toujours le bras droit vers la croix, tandis que la femme glisse une main sous son coude et de l'autre la saisit à l'épaule. Par exception, au XVIe siècle, dans une belle icone du monastère de Saint-Paul, au Mont-Athos, où l'on a dessiné Jésus et Jean comme à Lavra, la Mère de Dieu laisse tomber sa main dans celle de la femme et se renverse en arrière, les yeux fermés. Dans un tétraévangile arménien de 1415/1416 [15], la femme enveloppe du même geste Marie levant les deux bras vers Jésus, droit comme autrefois, auprès de Jean qui témoigne et tient son livre. Notre

1. Reil, *Kreuzigung*, p. 78 ; Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, p. 332, fig. 274.
2. Voy., plus haut, p. 404, note 3.
3. Gravina, pl. 20 A ; H. Ét. C 734.
4. Voy., plus haut, p. 411, note 2.
5. Volotovo : Maculevič, *Mon. de l'art ancien russe*, IV, p. 5-6, fig. 6-7.
6. Saint-Athanase de Castoria, 1384.
7. Athen. 87 (tétraévangile). — Péribleptos.
8. Kondakov, *Pam. Afon.*, p. 201 ; phot. Athos, n° 111.
9. Lavra, Stavronikita, Dionysiou, Dochiariou.
10. Phot. Messbildanstalt 1371. 6.
11. Couvent du Prodrome (Συντζάφι), près de Chrysapha. — Église, aujourd'hui détruite, de Delphes.
12. Voyez, plus loin, p. 453.
13. Musée de Tver, n° 53 : *Trudy vosmago archeol. Sjezda v Moskvje*, 1890, t. IV, pl. I. — Homophorion de Grottaferrata, 1618. — Voyez aussi phot. Lampakis 3195.
14. Collection Bagge, à Copenhague, n° 25.
15. Jérusalem, Saint-Jacques-des-Arméniens : phot. Baumstark.

motif se trouve donc associé à un Crucifiement archaïque, au vieux type syrien, comme s'il provenait lui aussi de l'ancienne tradition orientale.

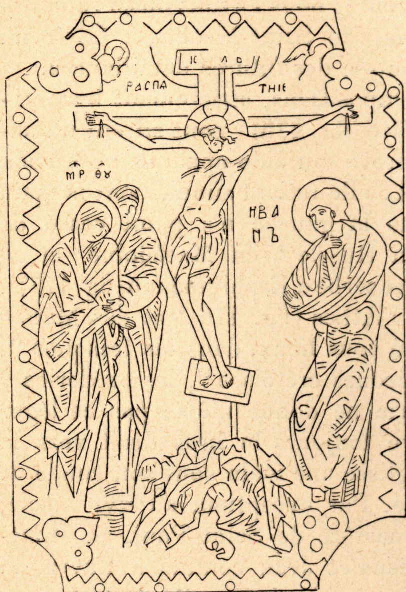


Fig. 443. — Porte d'Alexandrova.

Pourtant, au XIVe siècle, les Slaves ne craignirent pas de montrer Marie vaincue par l'émotion : défaillance discrète, qui laisse seulement tomber les bras, ces bras jusqu'alors levés avec respect. Elle les arrondit, en les repliant l'un sur l'autre, au devant d'elle. Sur le triptyque en bois sculpté de Ravenne, œuvre grecque postérieure, elle ne demande pas encore de secours. Sur les portes d'Alexandrova (1336, fig. 443) et de Rostov (XVIe siècle)[1], dans le psautier serbe[2] et sa réplique de Belgrade (fig. 444)[3], prise de faiblesse, elle se penche en avant. La femme lui soutient les mains dans les siennes, la gauche seulement, sur la porte d'Alexandrova et dans le psautier de Belgrade, les deux, dans celui de Munich. Ou bien encore, sur la porte de Rostov, elle la touche à l'épaule et au coude, comme au Mont-Athos. Si Marie se penche vers la gauche, par exemple dans le diptyque Barberini (fig. 4), elle esquissera le même geste et la femme, sans changer de place, l'assistera avec la même discrétion.

L'iconographie italienne suit une autre voie. Sur l'Exultet de Fondi[4], deux femmes soutiennent Marie, l'une et l'autre sous le coude. Elles l'encadrent, l'une à gauche, comme dans l'oratoire de Jean et Paul et la fresque de Taghar, l'autre à droite, près de la croix, comme à Monréale. Cette double as-

1. Phot. Barčevskij 1450, 148.
2. Strzygowski, *Serb. Psalter*, pl. X. 24.
3. Uvarov, *Sbornik melkich trudov*, t. II, p. 68, fig. 7.
4. Bertaux, H. Ét. C 1545 ; *Icon. comp.*, II. 11.

sistance forme un premier trait distinctif, que l'Orient, même sous cet aspect archaïque, admettra seulement beaucoup plus tard [1]. D'autre part, le réalisme italien concevra une défaillance plus accentuée, une aide plus efficace et plus ferme : les bras tomberont inertes, les femmes passeront la main sous l'aisselle ou recevront celle de Marie sur leur épaule. Que l'on compare au diptyque Barberini quelques monuments typiques, où Marie s'incline aussi vers la gauche [2], que l'on y ajoute les variantes fort nombreuses imaginées par les Siennois, comme par les Giottesques [3], et l'on comprendra le sentiment de réserve qui attachait les artistes d'Orient à cet étrange motif, rare en Italie [4]. Nicolo Pisano, qui leur touche de plus près, l'a pourtant traité, à Pise et à Sienne, avec plus de liberté. Nous devrons cher-



Fig. 444. — Psautier de Belgrade. (D'après Uvarov).

1. Lichačev, pl. CCLXXXV. 529 (Coll. de l'auteur). — Pokrovskij, *Sijskij ikon. podlinnik*, pl. XXXII. — Église de la Dormition, à Chrysapha.

2. Florence, Accademia, n° 101 : voy., plus haut, p. 411, note 9. — Fresque de l'école de Duccio, à Santa Columba (Sienne) : phot. Sansaini, communiquée par M. de Nicola ; cf. *Mostra di Duccio*, phot., n° 87. — Campo Santo, à Pise : phot. Gargiolli C 3318, 3325. — Tableau de Fra Angelico, à l'Accademia de Florence : phot. Brogi 2457.

3. École de Duccio, Collection Crawford : *Mostra di Duccio*, phot., n° 61. — Collection Gagarin : Weigelt, *Duccio*, pl. 61. — Sienne, Accademia, n° 156, triptyque siennois : phot. Anderson 21205.— Bologne, Accademia, n° 231, triptyque du XIVe siècle.— Chaires de Pistoie et de Pise (Giovanni Pisano) : Venturi, t. IV, p. 201, 219, fig. 134, 151. — Giotto, Kaiser-Friedrich Museum, n° 1074 A : *Die Gemældegalerie*, I, p. 8. — Santa Croce, ancien réfectoire : Venturi, t. V, p. 551, fig. 448.— Solaro, oratoire : Toesca, *Pittura nella Lombardia*, p. 234, fig. 173. — Mocchirolo, oratoire : *op.l.*, p. 248, fig. 196. — Empoli, Pinacothèque : phot. Gargiolli C 1749. — Tableau de Bernardo Daddi, à Florence, Accademia, n° 273 : phot. Gargiolli C 1650. — De même, au Kaiser-Friedrich Museum, n° 1064 : *Die Gemældegalerie*, I, p. 11 ; Venturi, t. V, p. 517, fig. 418.

4. Giov. di Bartolom. Cristiani, à Pistoie (S. Francesco) : phot. Brogi 6264.

cher en Allemagne, sur le diptyque de Wurzbourg [1], l'exacte réplique de notre stéatite. Le premier modèle appartient sans doute à la « Maniera bizantina », à quelque école italo-grecque du XIIIe siècle. L'Italie l'a transformé, l'Orient l'a respecté. Même lorsque les Russes [2] se laissent gagner par l'influence latine, ils figurent encore un des bras replié et soutenu discrètement au coude. Nous observons le même contraste, lorsque Marie s'incline vers la droite, et, cette fois, au groupe slave s'opposent, en première ligne, certaines œuvres italo-grecques de la fin du XVIe siècle que nous étudierons un peu plus loin (fig. 481) [3].

Pourtant, quelques trécentistes observèrent la retenue des peintres d'Orient. L'école de Cavallini [4], un primitif de Pérouse [5], enfin, Duccio et son école (fig. 470-471) [6] représentent Marie qui se renverse en arrière [7] : les femmes l'effleurent ou la soutiennent doucement au coude. Duccio figure, en outre, les mains qui s'enchevêtrent, ainsi que dans le psautier serbe, mais avec infiniment plus de distinction. Nos Byzantins ont aussi prêté à Marie cette attitude élégante. Par une singulière rencontre, cette fois, ils se montrent plus hardis que les Siennois.

On connaît la charmante icone du Musée Alexandre III, à Saint-Pétersbourg (fig. 446) [8]. Marie se renverse légèrement, les

1. Voy., plus haut, p. 415, note 9. — Louvre, n° 104, Cluny, nos 1098, 1104, etc.
2. Lichačev, pl. CXXXVII. 244 (Gal. Tretjakov), CCXXXI. 422 (Coll. de l'aut.).
3. Polyptyque giottesque de la Pinacothèque du Vatican, salle I : phot. Alinari 6432 b. — Lichačev, pl. LXV. 105 (Coll. de l'auteur). — Coffre de Bologne. — On peut citer, à titre de comparaison, les monuments qui suivent. — Musée du Louvre, parement de Narbonne : Venturi, t. VII. 1, p. 131, fig. 70. — Sienne, Accademia, n° 146 : phot. Anderson, n° 21145. — Palazzo Corsini, école de Giotto : phot. Anderson 2750 ; phot. Alinari 29974. — Florence, Accademia, n° 10 : phot. Alinari 1571, Brogi 17473. — Pise, Museo Civico, Taddeo di Bartolo : phot. Alinari 8896. — Artaud de Montor, *Peintres primitifs*, pl. 18 et 31. — Ivoires gothiques français, au Musée de Berlin : W. Vöge, *Elfenbeinbildwerke*, pl. 30, nos 90, 98, 102, 103.
4. Tableau du Palazzo Corsini : Anderson 2953 ; Venturi, t. V, p. 170, fig. 139.
5. Fresque de la Pinacothèque de Pérouse : Anderson 15585 ; Rothes, *Altumbr. Malerschulen*, pl. 8, n° 10.
6. Accademia, n° 35 : phot. Burton. — Rétable : Rothes, *Sienes. Malerei*, pl. XXXII ; Weigelt, *Duccio*, p. 113, pl. 36. — Triptyque de la Società di Pie Disposizioni : phot. Burton ; De Nicola, *Mostra di Duccio*, p. 20, n° 33. — Collection Bryan, n° 189, à New-York (*Mostra di Duccio*, phot., n° 60), anciennement dans la Collection Artaud de Montor (*Peintres primitifs*, p. 37).
7. Elle prend parfois cette attitude, sans recevoir d'assistance. Collection Sterbini : Venturi, t. V, p. 119, fig. 94 ; Muñoz, *Art byz. Grottaferrata*, p. 6, fig. 1. — Artaud de Montor, *Peintres primitifs*, pl. 13.
8. Kondakov, *Pam. Afon.*, p. 111 ; *Licevoj ikonopisnyj podlinnik*, pl. XII (chromolithographie) ; Grüneisen, *Rassegna d'arte*, fasc. 9, 1904, extrait, p. 4.

deux bras pendants ; la sainte femme, derrière elle, à la gauche du spectateur, la soutient sous les aisselles. Kondakov, suivi par W. de Grüneisen, attribue cette image au XIIe siècle. Il y reconnaît une des plus belles productions de cette école d'art qui fleurit à Constantinople, au Xe, et fit revivre la tradition antique par la liberté de l'exécution, le sens du réel et de la

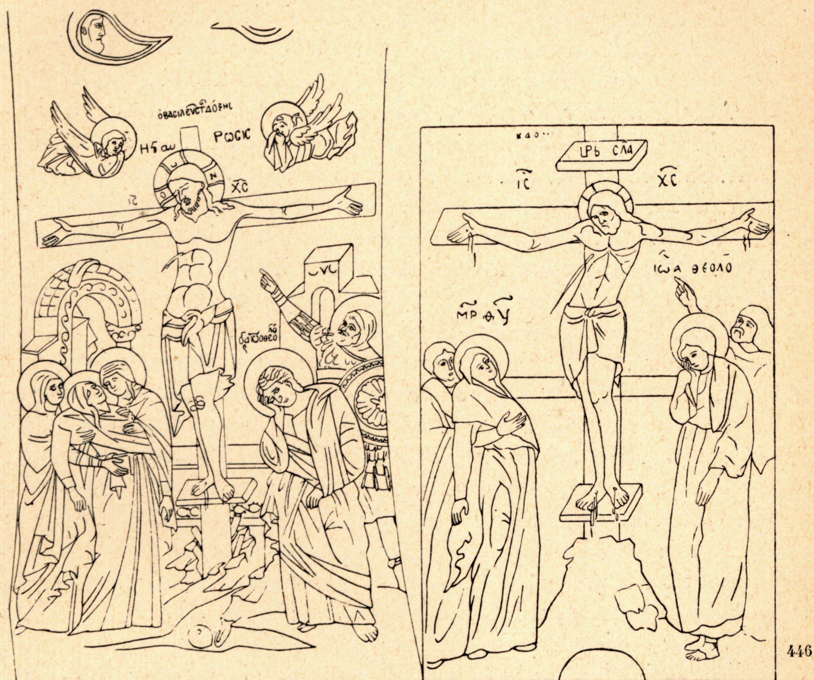


FIG. 445. — Fresque de Vatopédi. — 446. Icone du Musée Alexandre III.

vie. On hésite pourtant à admettre qu'un artiste byzantin de ce temps ait figuré la Vierge tombant en défaillance. Cette remarquable icone nous paraît bien plutôt appartenir au XIVe siècle, qui a produit, nous le savons, de belles œuvres. Le modelé large et souple des draperies ne surprendra pas ceux qui ont examiné les fresques du narthex du Brontochion. Les têtes rondes, les nez courts caractérisent la manière du psautier serbe de Munich. Le type iconographique répond exactement à la fresque de Vatopédi (fig. **445**) [1] et à celle de Chilandari, répliques ou co-

1. H. Ét. C 255.

pies des prototypes de ce temps. Ici, dans une composition plus complexe, on a combiné le motif de notre icone avec celui de Lavra. Les peintres de 1789 et de 1804 l'auront trouvé dans les fresques primitives et peut-être auront remanié leur modèle en y introduisant cette autre figure.

Ainsi, nous restituerons le Crucifiement du Musée Alexandre III à quelque contemporain de Duccio [1]. Et, de fait, si nous le comparons, en particulier, au tableau du Palazzo Corsini, à la fresque de Pérouse ou au triptyque de l'Accademia, n° 35 (fig. 470), nous y découvrirons une inspiration commune : la Vierge défaillante se renverse, sans quitter des yeux son enfant. Sa compagne, une seule ici, la soutient aussi par derrière, non plus discrètement, en effleurant l'épaule ou le coude, mais suivant la manière moins élégante des primitifs toscans, en passant les bras sous les aisselles. A vrai dire, quelque toscan aurait pu donner l'exemple. Dans le polyptyque giottesque du Vatican, Marie, soutenue ainsi sous les deux bras, lève la tête vers Jésus [2]. Mais, Venise nous paraît mieux placée pour servir d'intermédiaire. L'un de ses primitifs a traité le motif, dans le triptyque de Trieste (fig. 440) [3], en se rapprochant du type de Lavra [4]. Un autre [5] a imité le groupe du Palazzo Corsini : les bras tombent, dégagés, la femme touche encore l'épaule. Un troisième (fig. 482) [6] l'a transformé en accentuant plus vivement l'inclinaison de la tête, en faisant passer la main sous l'aisselle. Un peu plus de hardiesse l'aurait conduit du triptyque de Duccio à l'icone du Musée Alexandre III.

Ainsi, Venise frayait discrètement le chemin au pathétique italien, qui, plus tard, au XVIIe et au XVIIIe siècle, envahit l'iconographie des Orthodoxes, ainsi qu'en témoigne le manuel de Denys [7].

1. Muratov, dans Grabar, t. VI, p. 186, 195, a eu la même idée que nous.
2. D'autres Toscans montrent Marie entourée par la taille et soutenue à la nuque. Fresque de San Paolo, à Spolète : phot. Brogi 5898. — Cavallini, à Assise : phot. Anderson 15412. — Sacro Speco : phot. Gargiolli C 319. — Comparez avec phot. Gargiolli D 296.
3. H. Ét. C 665 ; phot. Alinari 21151.
4. Comparez avec le baptistère de Florence, qui serait l'œuvre de mosaïstes vénitiens : Venturi, t. V, p. 226, fig. 185 ; phot. Alinari 3740. Sur les rapports avec Venise, voy. *op. l.*, p. 220.
5. Accademia, n° 26 : Laudedeo Testi, *Storia della pittura veneziana*, p. 161.
6. Accademia, n° 21 : *op. l.*, p. 121. Voy., plus loin, p. 458.
7. Éd. Papadopoulos-Kérameus, p. 107. Voici quelques exemples où Marie s'évanouit : Žiča, petite chapelle au sud de l'église ; Laure de Calavryta, Paléomonastiri, fresque de 1645 ; église de la Métamorphosis, près d'Argos.

II. — La composition

On distinguera Jean et les synoptiques. Matthieu mentionne le partage des vêtements, les troix croix, les insultes des passants, des prêtres et des larrons, l'éponge imbibée de vinaigre, le dernier soupir de Jésus, les prodiges, le témoignage du centurion et les femmes qui regardaient de loin. Jean omet les insultes, les prodiges, le témoignage ; il ajoute Marie recommandée au disciple, le coup de lance et les os brisés.

Les types symétriques. — L'ancienne iconographie syrienne a créé une composition complexe, symétrique et symbolique, d'après le quatrième évangile, à l'exclusion des synoptiques. Elle représenta d'abord Jésus crucifié entre deux larrons (v. 18-22)[1], puis elle ajouta deux soldats (au lieu de quatre) se disputant la tunique (v. 23-24)[2], Marie et Jean (v. 25-27)[3], ou bien, le porte-éponge (v. 28-30) et le coup de lance (v. 31-37)[4], enfin, ces deux groupes ensemble[5]. Du ixe au xie siècle, les peintres de Cappadoce[6], les miniaturistes carolingiens[7], ceux

1. Porte de Sainte-Sabine. — Mosaïques de Saint-Serge, à Gaza, d'après Choricius (éd. Boissonade, p. 98) : ληστρικῆς μεταξὺ ξυνορίδος. — Encensoir de Crimée : Rohault de Fleury, *La Messe*, t. V, pl. CDXVI ; Kondakov-Tolstoj, t. IV, p. 34, fig. 27 a. — Encensoir de Midiat : Pétridès, *Échos d'Orient*, t. VII, 1904, p. 149. — Wulff, *Beschreibung*, n° 1616, p. 304, pl. LVI.

2. Colonne de Saint-Marc : Garrucci, pl. 497. 1 ; Gabelentz, *Plastik in Venedig*, p. 19. — Sceau de la Collection Lichačev : *Ist. značenie*, p. 141, fig. 325. — Croix du Vatican : Muñoz, *Art byz. Grottaferrata*, p. 166, fig. 123 ; Michael Engels, *Die Kreuzigung*, pl. 9, fig. 28. (Sans doute les deux larrons aux extrémités de la traverse.) — Amulette du Cabinet des Médailles : Schlumberger, *Byz. Zeits.*, t. II, 1893, p. 187-188 ; *Mélanges*, t. I, p. 164. — Ampoule de Monza : Garrucci, pl. 433. 8 ; 434. 4, 5, 7 ; 435. 1.

3. Ampoules de Monza : Garrucci, pl. 434.2, 6. — Sans le partage : Encensoir d'Odessa : Rohault de Fleury, *La Messe*, t. V, pl. CDXVI ; Kondakov-Tolstoj, t. IV, p. 35, fig. 28 a.

4. Plat syrien de Perm : Smirnov, *Sirijskoe bljudo*, pl. I.

5. Encolpion de Monza : Garrucci, pl. 433. 4. — Reliquaire en bois peint du Sancta Sanctorum (sans le partage) : Lauer, *Mon. Piot*, t. XV, 1907, pl. XIV. 2 ; Grisar, *Römische Kapelle*, p. 115, fig. 59 ; Diehl, *Manuel*, p. 553, fig. 266. — Peintures romaines (la composition est incomplète) : Reil, *Kreuzigung*, p. 64 ; Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, p. 328 sq.

6. Balleq-Klissé, El-Nazar, Hemsbey-Klissé, chapelle de la Vierge, Saint-Jean-Baptiste et Saint-Georges, chapelle près de Toqale : phot. Jerphanion.

7. Évangéliaire d'Angers (Bibl. mun. 24), ixe siècle : phot. Boinet. — Psautier d'Utrecht, cantique d'Habacuc (larrons avec les bras tendus sur la croix, lance, éponge) : Tikkanen, *Psalterillustration*, p. 280, fig. 210.

des Ottons [1] et quelques ivoiriers (fig. **449**) [2] suivent la même tradition. Encore, au XIIe, au XIIIe et même au XVIe et au XIXe siè-

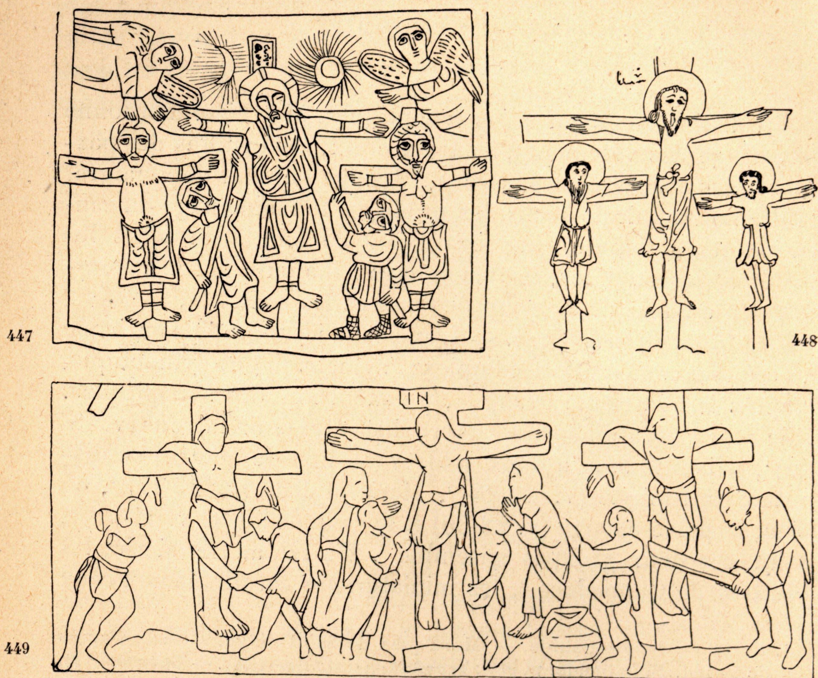


FIG. 447. — Tétraévangile syriaque du British Muséum. — 448. Manuscrit arabe de Florence. 449. Ivoire du Louvre.

cle, Syriens (fig. **447-448**) [3], Arméniens [4] et Latins [5] font revivre ces vieux types. L'intime parenté des deux écoles se laisse reconnaître à certains détails communs : les bras des larrons pas-

1. Manuscrits de Brême et de Gotha (phot. Pfeiffer), évangéliaire d'Otton III (Leidinger, *Miniaturen*, I. 50). Voyez Sauerland-Haseloff, p. 95, et le relevé des monuments dans Beissel, *Hs. Kaiser Otto*, p. 99.

2. Cluny, n° 1041, VIIe-VIIIe s. (Longin, Stéphaton et le partage) : Goldschmidt, n° 183. — Musée de Dôle, lat. 9388, Louvre (acq. 1905), South-Kensington, 266.77, IXe-Xe s. : *op. l.*, n°s 29, 73, 80, 132 a. — Musée du Cinquantenaire : voy. p. 303. 4. — Bénitier Basiljevskij, reliure de l'évangéliaire d'Augsbourg, à Munich (sans Longin ni Stéphaton) : voy. p. 403.4.

3. Lond. Addit. 7169, fol. 11 v. : larrons, lance, éponge. — Laur. Med. Pal. 387, fol. 38 : larrons seuls : Baumstark, *Oriens christ.*, N. S., t. I, p. 262, n° 45. — Saint-Marc-des-Jacobites, reliure : Baumstark, *Röm. Quartals.*, t. XXIV, p. 30 sq.

4. Paris. syr. 344, fol. 4 v, XVIe siècle : larrons, lance, éponge.

5. British Museum, IV., n° 64. — Hortus Deliciarum : voy., plus haut, p. 411. 1. — Dessin d'Auxerre : Prou, *Gazette archéologique*, t. XII, 1887, p. 138, pl. XIX. — Sant'Urbano, Santi Quattro Coronati (1248) : voy., p. 401.3, 415.4.

sés derrière la traverse, le nom du porte-lance, Longinos [1]. D'ailleurs, si l'Occident nomme le porte-éponge Stéphaton [2] et non Ésopos, comme en Cappadoce [3], s'il conserve plus souvent les deux soldats [4] et ajoute parfois les bourreaux brisant les os (Joh. 19. 32)[5], il ne s'écarte point, dans ces détails, de la pratique orientale, car le Copte 13, au XIIe siècle, nous fera voir aussi les os brisés (fig. 455).

Les Byzantins ont enrichi le type syrien au moyen des synoptiques. Ils leur empruntent deux groupes accessoires : les saintes femmes, derrière Marie, le centurion, avec des soldats, des Pharisiens ou des hommes du peuple, derrière Jean. Ils s'y réfèrent indirectement, lorsqu'ils montrent trois soldats, au lieu de deux ou de quatre, se disputant la tunique [6]. Déjà, vers la fin du IXe siècle, le Paris. 510 [7] comprend ces figures nouvelles. Le type traditionnel semble s'y superposer à une composition conçue d'après les synoptiques et que nous examinerons, un peu plus loin, dans le tétraévangile de Gélat. Chrysostome a donné l'exemple d'une telle combinaison. En commentant Matthieu, il n'omet aucun des détails du récit, aucune des insultes destinées à flétrir le Sauveur [8], aucun des prodiges qui font éclater sa puissance [9]. Puis, il complète son texte par les autres, il en précise les détails. Il rappelle le coup de lance [10], que Jean seul rapporte. Il joint à son large tableau « cette foule qui le suivait éplorée » [11]. Il mentionne les témoignages du centurion d'après Luc 23. 47-48, plus précis, on pourrait dire plus plastique : « La foule, accourue à ce spectacle, voyant les événements, s'en retourna en se frappant la poitrine. » Enfin, parlant des femmes qui ont suivi Jésus et l'assistent dans le danger, il paraphrase délicatement l'évan-

1. 'Ο Λονχηνός, à Tchareqle-Klissé ou Qaranleq-Klissé, ce qui veut dire « l'homme à la lance ». On a confondu ce terme avec λογγῖνος, ancien synonyme de χιλίαρχος (*de thematibus*, Bonn, p. 13.3). C'est ainsi que l'*Evangelium Nicodemi* (pars I. B, ch. XI. 1) prête an centurion le nom de Λογγῖνος.

2. Voyez Sauerland-Haseloff, p. 97 ; Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, p. 326.

3. Joh. 19. 29 : σπόγγον... ὑσσώπῳ περιθέντες.

4. Angers, Gotha, Brême, Cim. 58, Hortus Deliciarum, Sant'Urbano.

5. Angers, Gotha, ivoire du Louvre (acq. 1905), dessin d'Auxerre.

6. Les synoptiques ne donnent pas de chiffre, mais les miniatures qui les illustrent comprennent trois soldats.

7. Omont, pl. XXI.

8. *In Mat. Homil.*, 87.

9. *Op. l.*, 88. 1-2.

10. *Op. l.*, 88.1.

11. *Op. l.*, 87. 2 : allusion à Luc 23. 27.

géliste (Mat. 26. 55) : « Elles virent tout, comment il cria, comment il expira, comment les pierres se fendirent et tout le reste... Qui étaient-elles ? Sa mère (c'est elle que l'on désigne par " la mère de Jacques ") et les autres.[1] » De même, sur notre miniature, le nimbe distingue à peine Marie de ses compagnes, et le centurion, avec sa troupe, ainsi qu'à Gélat, s'éloigne à grands pas.

Chrysostome aurait donc tracé le programme d'une composition vivante, qui permit aux Byzantins de compléter le modèle syrien. Ils créèrent ainsi ce type plus complexe, symétrique et pittoresque, symbolique et historique, que nous pourrions restituer, par conjecture, au VIe siècle, aux Saints-Apôtres[2], que nous rencontrons, au XIe, à Sainte-Sophie de Kiev, au XIIe, dans le tétraévangile d'Iviron, n° 5, (fig. 450)[3], au XVIe ou au XVIIe, à Lavra (fig. 476), à Dionysiou, Stavronikita et Koutloumous, en Bukovine[4], dans le podlinnik de Sij[5] et le monastère arménien de Kaïmakli, à Trébizonde[6].

Toutefois, chacune de ces images, en son temps et dans son milieu, fait exception. Depuis le IXe siècle, Byzance, comme l'Occident, réduit le nombre des figures, mais suivant une autre méthode. Elle retient les nouvelles, empruntées aux synoptiques, elle rejette les anciennes : d'abord, les deux larrons et le partage des vêtements, au IXe siècle, dans le Paris. 510, au Xe, dans un ivoire de Berlin[7], aux XIe-XIIe, dans les dernières fresques cappadociennes, composées sous son influence[8], et les mosaïques de Saint-Marc, à Venise (fig. 451) ; puis, le porte-lance et le porte-éponge. Sans doute, elle a fini par se borner à l'essentiel, Jésus, Marie et Jean, et nous a si bien habitués à cette sobriété éloquente que nous pourrions oublier un fait important : très souvent, peut-être le plus souvent, elle maintient, au moins, une des saintes femmes, derrière Marie, et le

1. *Op. l.*, 82. 2.
2. Constantin le Rhodien ne mentionne que les larrons (vers 926), la lance et l'éponge (vers 932), Marie et Jean (vers 941 sq.), le soleil, la lune et le paysage (vers 979). Mais nous ne possédons pas sa description complète. Comme on avait représenté les scènes voisines d'après Matthieu, Heisenberg, *Apostelkirche*, p. 186 sq., suppose que les passages disparus nommaient les autres figures comprises dans le récit de cet évangéliste.
3. Fol. 209 v : H. Ét. B 66.
4. Podlacha, *Mal. Buk.*, p. 95 ; *Zeits. f. christl. Kunst*, t. XXIV, 1911, p. 248.
5. Pokrovskij, *Sijskij ikonopisnij podlinnik*, pl. XXXI (sans le partage).
6. H. Ét. B 238 a (sans le partage, la lance, ni l'éponge).
7. W. Vöge, *Elfenbeinbildwerke*, pl. 9, n° 19.
8. Qarabach-Klissé, Qaranleq, Tchareqle : phot. Jerphanion.



Fig. 450. — Tétraévangile d'Iviron, n° 5.
(H. Ét. B 66).



Fig. 451. — Mosaïque de Saint-Marc, à Venise.
(Phot. Anderson).



centurion, derrière Jean (fig. 426, 427, etc.)[1]. Elle s'est constitué ainsi un type particulier, étranger à l'Occident. En effet, à cette combinaison moyenne, les Latins[2] en opposent une autre, venue autrefois de Syrie, encore familière, du XIe au XVIe siècle, aux miniaturistes arméniens[3], ou coptes[4], mais rare à Byzance[5]. Entre Marie et Jean, ils placent Longin et Stéphaton, représentants des Gentils et des Juifs[6] ; ils tiennent même à ces deux personnages symboliques, au point de les laisser parfois seuls, sans Marie ni Jean, près de la croix[7]. Mais, le plus souvent, ils réduisent aux trois figures principales l'ancien type syrien, sans demander aux synoptiques aucune compensation[8].

1. Fin Xe siècle : psautier d'Egbert. — XIe-XIIe siècle : Chios, Neredici, Monréale. — Paris. 74, pl. 180, Parme, Palat. 5, Vatican. 1156. — Reliquaire Stroganov, émail de Gélat, Pala d'oro, émail de Munich diptyque de South-Kensington. — Syrie et Géorgie : XIIIe siècle, évangéliaire syriaque de 1221/22, triptyque d'Atskhour, icone de Chémokmédi ; plus tard, fresque de Nakouraléchi. — Russie : relief de Juriev-Polskij (1224), icone en métal de la Collection Uvarov, panaghia du Vatican, etc. — Serbie et Macédoine : Verria, Studenica (églises de Nemanja et de Milutin), Zica, Malyj Grad, etc. — Sainte-Sophie de Trébizonde, Saint-Paul de l'Athos, Dochiariou, Météores, église de Delphes, reliure d'Esphigménou, etc. — Voronet : Podlacha, *Mal. Buk.*, p. 94.

2. Psautier d'Utrecht, fol. 90 a, avant le Credo. — Psautier de Saint-Bertin, à Boulogne-sur-Mer (Bibl. mun. 20), fol. 109, vers l'an 1000 : phot. Boinet. — Sauerland-Haseloff, pl. 55. 1, 58. 4. — Ivoires carolingiens du IXe ou du Xe siècle, appartiennent au groupe d'Ada (Goldschmidt, n°s 18, 37), de Liuthard (n° 44), de Metz (n°s 78, 79, 85, 86, 88, 89, 92, 99 a, 100, 111, 112, 114, 115), aux petits groupes (n°s 130, 136, 137, 139, 161, 166). — British Museum, n°s 47, 63 : Dalton, *Cat. Iv.*, pl. XXV, XXXIII. — South-Kensington, n° 1. 72 : Graeven, I. 65. — Louvre, acq. 1902, allemand, Xe s. — Ivoire Spitzer, aujourd'hui au Louvre : voy., plus haut, p. 404, note 4. — W. Vöge, *Elfenbeinbildwerke*, pl. 23, n° 67. — Porte de Spalato (1214) : Venturi, t. III, p. 113, fig. 95. — Crucifix de San Martino, à Pise. — Fresque du Sagro Speco : phot. Gargiolli E 312. — Vitrail de Bourges : Martin-Cahier, *Cath. de Bourges*, pl. V.

3. Etchmiadzin 363 G, manuscrit de Morgan, fol. 11 : phot. Macler. — Tétraévangile Gabbay.

4. Tétraévangile de l'Institut catholique, fol. 57 : Hyvernat, *Album de paléographie copte*, pl. XLIX.

5. Ivoire Stroganov : Graeven, II. 70.

6. Mâle, I, p. 224.

7. Psautier d'Utrecht, ps. 88.39. — Évangéliaire dit de François II : Boinet, *La miniature carolingienne*, pl. XCVIII A ; A. Michel, *Hist. de l'art.*, t. I. 1, p. 178. — Reliure et autel d'Aix-la-Chapelle : Bock, *Das Heiligthum zu Aachen*, p. 26, 28, fig. 8, 10, etc. — Autel de Stroddetorp, Musée de Stockholm : Rohault de Fleury, *La Messe*, t. I, pl. LXXXVIII. — Porte de Sainte-Marie-du-Capitole, à Cologne : Aus'm Weerth, *Kunstdenkmäler*, p. 142, pl. XXXX. — Bénitier de Cranenburg : *Bonn. Jahrb.*, t. LVIII, 1876, pl. IX. — Reliure de Gotha : Venturi, t. II, p. 659, fig. 484. — W. Vöge, *Elfenbeinbildwerke*, pl. 21, n° 65.

8. Sauf, par exception, aux IXe-Xe siècles, sur les reliures de Munich (Cim. 57), et de Narbonne (Goldschmidt, n°s 31, 41), sur le coffret de Brunswick (Molinier, *Ivoires*, p. 137 ; Goldschmidt, n° 96 b). A Sant'Angelo in Formis, sur

Aussi, lorsque, tout d'un coup, au XIII[e] siècle, ils nous présentent une grande composition historique, Haseloff en fait honneur à l'influence byzantine [1].

Origines de la composition narrative. — Haseloff se refusait à suivre Weber, expliquant le tableau de Soest, aujourd'hui à Berlin, par l'influence des mystères. On sait avec quel éclat Mâle a développé cette séduisante hypothèse, à propos de l'art français, car on y voit aussi, dans le courant du XIV[e] siècle, un Crucifiement pittoresque remplacer l'ancien Crucifiement symbolique [2] : « Le désir de représenter un fait dans sa vérité historique n'a pas dû venir d'abord aux artistes. Cette vérité, au contraire, s'imposait comme une nécessité aux organisateurs de représentations théâtrales. Ce sont eux qui les premiers dûrent dresser la croix des larrons à côté de celle de Jésus-Christ. Ce sont eux qui dûrent faire paraître pour la première fois, sur le Calvaire, les Juifs, les Romains, les saintes femmes. » L'Orient, qui ne jouait pas alors de mystères, recherche aussi, au XIV[e] siècle, une composition plus riche. Il ne fait point seulement revivre le vieux modèle syrien, avec la lance, l'éponge et les larrons, même en le grossissant, comme nous l'avons vu à Kiev, dans le tétraévangile d'Iviron et à Lavra. Mais, aussi, il veut rompre cette impeccable symétrie, qui donnait aux figures historiques elles-mêmes un air de symbole. Il place Jean près de Marie, prêt à l'envelopper de sa tendresse. Il prépare ainsi cette scène vivante, pittoresque et touchante, que les maîtres du Trecento ont admirablement développée. Si donc les mystères ne peuvent nous expliquer ce renouveau, il nous faudra rechercher une autre source. Nous la découvrirons, en remontant aux origines mêmes de l'iconographie chrétienne.

En effet, les peintres sensibles du Trecento n'ont point inventé la rencontre de la mère et du disciple. D'autres l'avaient conçue, bien des siècles plus tôt, au contact même du texte évangélique (Joh. 19-25) : « Se tenaient près de la croix de Jésus sa mère et la sœur de sa mère, Marie de Cléopas, et Marie Madeleine. Jésus donc voyant sa mère et, près d'elle

l'Exultet du Mont-Cassin (Lond.), la porte de Pise ou le crucifix de San Martino, on reconnaîtra une influence byzantine. Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, p. 146, a retrouvé, dans le ms 114 de Halberstadt (voy., plus haut, p. 401, note 5) et l'évangéliaire de Goslar (plus loin, p. 443.2), un type byzantin analogue à l'émail de Munich.

1. Haseloff, *op. l.*, p. 145, 147.

2. Mâle, II, p. 47-48.

(παρεστῶτα), le disciple *qu'il aimait, dit* : « Femme, voici ton fils. » L'apocryphe s'exprime avec plus de netteté : « La Mère de Dieu, debout et regardant, criait à haute voix : " Mon fils, mon fils ! " Jésus, s'étant tourné vers elle et voyant Jean près d'elle (πλησίον αὐτῆς) et pleurant avec les autres femmes, dit : « Voici ton fils [1]. » Puis, les deux récits ajoutent que Jésus dit à Jean : « Voici ta mère », sans laisser entendre qu'il eût à se tourner d'un autre côté. Le pseudo-Bonaventure, paraphrasant l'évangile de Nicodème, rapporte que Marie se tenait entre la croix de Jésus et celle du larron : « Il y avait près de la croix, avec Notre-Dame, Jean et Madeleine et les deux sœurs de la Vierge, à savoir Marie de Jacques et Salomé [2]. »

Aussi trouvons-nous Jean près de Marie, très anciennement, dès le vᵉ siècle, sur l'ivoire du British Museum [3], puis, au viᵉ, dans l'évangile de Rabula, au ixᵉ, dans le psautier Chludov et le Pantocrator. 61, vers la fin du xᵉ, à Toqale et Tchaouch-In, enfin, au xiᵉ et au xiiᵉ, dans les tétraévangiles à figures nombreuses de Paris, de Gélat et de la Laurentienne. En Occident, nous citerons, aux ixᵉ et xᵉ siècles, la reliure du Paris. lat. 9383 [4], le psautier d'Utrecht, l'évangéliaire d'Aix-la-Chapelle, enfin un ivoire de Cluny [5] et une miniature allemande [6], où le disciple vient se ranger derrière la mère, pour faire place au Saint-Sépulcre.

Il est rare que ces compositions présentent un caractère artificiel et symbolique. Les unes nous montrent un moment de l'action, d'autres, l'action entière, concentrée en un moment. La plupart illustrent un texte. En fait, un véritable cycle du Crucifiement s'est formé dans les manuscrits et a pris place ensuite dans la décoration des églises.

Le cycle de Matthieu. — Le récit complexe de cet évangéliste fournit aux iconographes une première scène, dont ils

1. *Evangel. Nicodemi*, I. B, ch. X. 4.
2. *S. Bonaventuræ Meditationes*, ch. LXXVIII, Rome, 1596, p. 405.
3. Bela Lazar, *Die beiden Wurzeln der Kruzifixdarstellung*, p. 40, voudrait le dater du viiiᵉ siècle. Voyez, pourtant, Stuhlfauth, *Die altchristliche Elfenbeinplastik*, p. 32 sq. ; Graeven, I. 24 ; Dalton, *Catalogue*, p. 50, nᵒ 291, pl. VI ; *Cat. Ivory*, p. 5, nᵒ 7, pl. IV ; Wulff, *Repertorium*, t. XXXV, p. 221.
4. *Annales archéologiques*, t. VI, p. 104 ; Cahier-Martin, *Mélanges d'archéologie*, t. II, pl. V ; Rohault de Fleury, *La Messe*, t. VI, pl. CDLXIII ; Molinier, *Ivoires*, p. 138 ; phot. Giraudon B 661 ; Goldschmidt, nᵒ 83.
5. Molinier, *Ivoires*, p. 139, voy. p. 135, note 4 ; Venturi, t. II, p. 195, fig. 162 ; Schönermark, *Der Kruzifixus*, p. 48, fig. 53 ; phot. Giraudon 278.
6. Évangéliaire de saint Bernward : Beissel, *Des hl. Bernward Evangelienbuch*, p. 13, pl. XXIII ; Schönermark, *Der Kruzifixus*, p. 47, fig. 52.

firent un type [1] : Jésus crucifié entre deux larrons, près des soldats qui se disputent ses dépouilles, au milieu des passants et des prêtres qui l'insultent. Le psautier Chludov [2] comprend les trois croix, le soleil et la lune, puis, à droite, des soldats, des Juifs, enfin, des païens, Ἕλληνες, qui discutent : Ἰουδαίοις μὲν σκάνδαλον, Ἕλλησι δὲ μωρίαν (I Cor. I. 23). Le peintre du Barberin. 372 [3], illustrant le verset dont s'inspire l'évangéliste [4], peint Jésus vivant, avec sa longue tunique violette, ornée de deux clavi d'or, et, à gauche, debout dans leurs pénules, deux Juifs (Ἰουδαῖοι), dont l'un lève la tête et montre le crucifié.

Pour décorer les marges des psautiers, on a rompu l'équilibre d'une composition symétrique, qui prenait place au milieu du texte évangélique. Dans le Berol. qu. 66, fol. 254 v (fig. 452) [5], elle illustre Luc 23. 33. Les trois croix se dressent sur une sorte de plateau montueux, où l'on aperçoit, à l'horizon, le mont Gareb et le mont Agra [6], qui entourent aussi le Golgotha, dans le codex de Rabula et la fresque de Sainte-Marie-Antique. Au premier plan, dans le bas, au-dessous du crâne, trois soldats se partagent les vêtements ; à chaque extrémité, des Juifs, venus en foule, avec leur pénule et leur voile, lèvent la tête. Ceux de droite se mêlent aux soldats, dont l'un montre Jésus (Luc 23. 36). Le miniaturiste du XIIe ou du XIIIe siècle a copié quelque variante du psautier Chludov, contemporaine ou même plus ancienne. Il en a retenu Jésus droit et vivant dans son colobium, les chevilles au pied de la croix, la large croupe du Golgotha et, sans doute, la remarquable perspective de son paysage : autant de motifs depuis longtemps abandonnés [7]. Il nous a ainsi conservé un très vieux modèle.

Puis, le récit continuait et l'image devait l'accompagner. On pouvait alors choisir entre deux systèmes.

Ou bien, représenter isolément les épisodes, sans répéter la croix : le lecteur, les voyant ainsi passer rapidement sous ses

1. Mat. 27. 35-45 ; Mc 15. 24-33 ; Lc 23. 33-34.

2. Kondakov, *Drevnosti*, 1878, pl. VIII. 2 ; Tikkanen, *Psalterillustration*, p. 58, fig. 73. Près du ps. 45. 3 : « Nous n'aurons point peur pendant que la terre sera troublée. » — Voy. Strzygowski, *Physiologus*, p. 85, n° 2.

3. Fol. 32 : décrit par Pokrovskij, p. 334. — Ps. 21. 7-8 : « Ceux qui me voyaient se sont tous moqués de moi ; ils ont parlé dans leurs lèvres, ils ont remué la tête. »

4. Mat. 27. 39.

5. Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, p. 335, fig. 279.

6. D'après Grüneisen, *op. l.*, p. 325.

7. Les chevilles se voient encore quelquefois, par exemple à Daphni et à Saint-Marc.

yeux, percevait sans peine l'unité du tableau, surtout si les images se groupaient dans les marges. Le Paris. 115, fol. 138, n'a conservé que des vestiges. On y distingue, plus ou moins

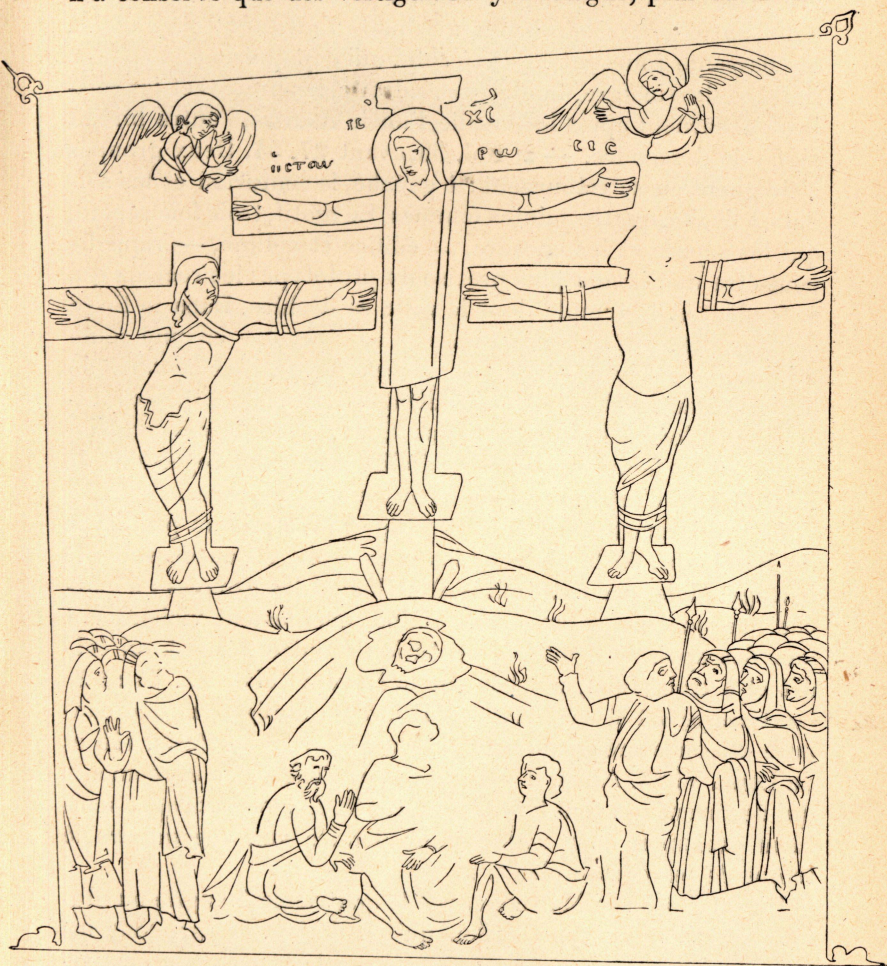


FIG. 452. — Berol. qu. 66.

clairement, dans la marge latérale, de haut en bas, d'abord, Jésus et les deux larrons, avec le partage des vêtements, au pied de la croix, puis, en face des versets 39-40, les passants qui insultent, plus bas, le temple, dont le voile se déchire, enfin, dans la marge inférieure, trois femmes et, en face d'elles, le centurion.

Dans le Laur. VI 23, (fig. 453-454), les mêmes épisodes se succèdent sur deux frises. 1° Fol. 58 v, avant Mat. 27. 33. Jésus arrive au Golgotha, puis, les soldats partagent ses dépouilles, enfin, entre les trois croix, les méchants l'insultent : à gauche, les passants tournent le dos à celui qui déjà présente l'éponge imbibée de vinaigre, tandis que, à droite, les prêtres et les scribes s'acharnent après le crucifié, l'un le montre, l'autre lui fait signe de descendre. — 2° Fol. 59, avant 27. 54. Deux groupes s'éloignent en se retournant : à gauche, le centurion et les soldats, à droite, quatre saintes femmes. Le motif, trois fois répété, qui les sépare et les encadre, — édifice et colline, — rappelle peut-être une image plus précise du prototype : les rochers qui se fendent et le temple dont le voile se déchire. Dans le texte de Luc (fig. 457)[1], on a ramassé les épisodes en une seule miniature, en intercalant aux places libres, tour à tour, de droite à gauche, les Juifs qui outragent (Luc 23. 35), le centurion qui glorifie Dieu et s'éloigne (23. 47), enfin, « ses connaissances et les femmes venues de Galilée », debout regardant de loin (23. 49), c'est-à-dire Jean avec trois myrophores.

Le miniaturiste du Copte 13[2] (fig. 455) a pris au prototype du Berol. qu. 66 le plateau, les trois croix, et, au-dessous, le partage. Mais, aux extrémités, il a changé les groupes : à gauche, les quatre femmes, sans nimbe, manifestent violemment leur désespoir ; à droite, le centurion montre Jésus à un soldat et à trois Juifs, courbés par la frayeur (Mat. 27. 54 : ὁ δὲ ἑκατόνταρχος καὶ οἱ μετ' αὐτοῦ...) Il a donc abrégé par une coupure et concentré en un seul tableau le cycle du Paris. 115 et du Laur. VI 23. Ainsi, il réunit, « pour l'effet, des événements qui ne furent pas tout à fait simultanés. Les personnages semblent prolonger leur action pour donner aux spectateurs le temps de les contempler[3]. »

Il combine aussi Matthieu avec le quatrième évangile ou plutôt avec le vieux type syrien qui en dérive. Supprimons les femmes, le centurion et sa suite, nous retrouverons la composition du plat de Perm. Mais, ici, deux détails nous rappellent les miniatures ottoniennes : le partage entre quatre larrons, les os brisés : nouveau trait d'union entre l'Orient et l'Occident. Or, ces liens nous paraîtront encore plus étroits, si nous com-

1. Fol. 162 v, avant Lc 23.40 : H. Ét. C 424.
2. Fol. 83 v : Hyvernat, *Album de paléographie copte*, pl. XLVII.
3. Mâle, II, p. 48, à propos du parement de Narbonne

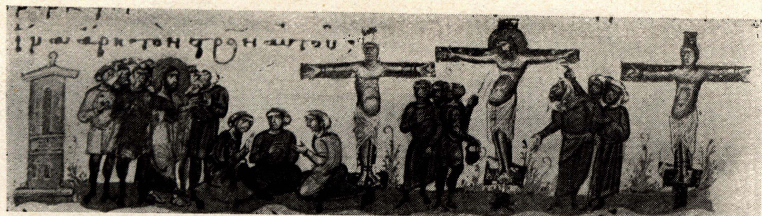


Fig. 453. — Tétraévangile de la Laurentienne (Laur. VI 23, fol. 580).
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).



Fig. 454. — Tétraévangile de la Laurentienne (Laur. VI 23, fol. 59).
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).



Fig. 455. — Tétraévangile de la Bibliothèque Nationale (Copte 13).
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).

parons à notre manuscrit la bible de Farfa [1], qui, au XI[e] siècle, nous donne le type ottonien complet, avec Marie, Jean et les bourreaux, puis, au-dessous, une longue frise des bonshommes agités, la plupart montrant Jésus, lui jetant leur défi. Copie d'une œuvre ancienne, les gestes de Marie et de Jean l'attestent. Procédé que les Byzantins n'ont point ignoré, car, à Castoria, dans l'église de Saint-Étienne (fig. 456), vers le début du XI[e] siècle, au-dessous d'un Crucifiement archaïque, où Jésus conserve la tête et le buste droits, les bras presque horizontaux, dans les écoinçons d'une arcade, les mêmes personnages plus calmes, élégamment groupés, regardent et montrent la croix.

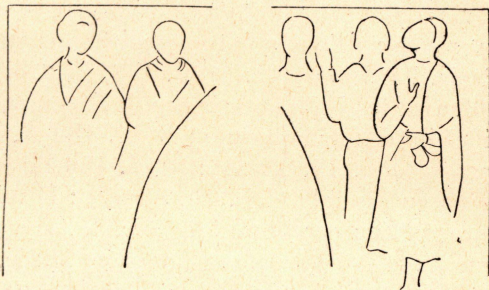


FIG. 456. — Fresque de Saint-Étienne, à Castoria.

Les vignettes marginales du Paris. 115 pouvaient aussi pénétrer dans le texte isolément, par exemple, les quatre saintes femmes, dans le Codex Athen. 93 [2], où nous suivons ainsi, jusqu'au XIII[e] siècle, la trace de notre rédaction. Mais, bien plus tôt, nous observons l'autre système, celui où l'on répète la croix. Dans le Pantocrator. 61 [3], pour illustrer ce cri de désespoir (ps. 21. 1) que l'évangéliste prête à Jésus (Mat. 27. 46-47), on a adapté à la circonstance la scène des insultes. Le miniaturiste du Paris. 74 altère ce type en y interpolant le porte-lance et le porte-éponge, puis, le répète dans les trois synoptiques, non seulement à sa place normale [4], mais aussi à côté des épisodes secondaires : résurrection des

1. Fol. 369 v : phot. Preuss. hist. Institut 5495.
2. Fol. 100 : près de Mat. 27. 55. Elles ne sont plus debout, mais assises sur les rochers du Golgotha, comme les deux Maries en face du tombeau (Mat. 27. 61, voy., plus loin, p. 462). La même pensée inspire le pseudo-Bonaventure, lorsqu'il rapporte que, la multitude étant partie, la Mère de Dieu demeure avec Jean et les trois autres femmes et que tous vont s'asseoir près de la croix, contemplant celui qu'ils aiment, attendant le secours de Dieu, pour pouvoir le reprendre et l'ensevelir (*S. Bonaventuræ Meditationes*, ch. LXXIX, Rome, 1596, t. VI, p. 406).
3. Fol. 10 : H. Ét. C 80, d'où Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, p. 333, fig. 278.
4. Mat. 27. 35-45 : pl. 50. — Marc 15. 24-33 : pl. 87.

morts[1], témoignage du centurion[2], deuil des femmes[3], que Jean précède[4]. Celui de Gélat utilise la formule du Paris. 74, mais évite les répétitions, concentre les épisodes. Dans le texte de Matthieu, il joint le centurion au peuple[5]; dans celui de Luc, il place le partage des vêtements au pied de la croix, une femme derrière le porte-lance, les Juifs derrière le porte-éponge et, plus loin, le centurion fuyant avec les soldats[6] : scène complexe et vivante, que l'auteur du Paris. 510 a combinée avec le type traditionnel.

Le cycle du quatrième évangile. — Nos manuscrits du XIe siècle ne l'ont point conservé sous son aspect primitif. Le Paris. 74 comprend : 1° pl. 178, les trois croix (Joh. 19. 18-20), avec les injures, la lance et l'éponge, selon la formule artificielle des synoptiques ; 2° pl. 180 A, le partage des vêtements (Joh. 19. 23-24) ; 3° pl. 180 B, Jésus recommande sa mère au disciple (Joh. 19. 25-27) : le miniaturiste utilise encore un lieu commun, à savoir, le type traditionnel symétrique, avec les myrophores, derrière Marie, et le centurion, derrière Jean, mais, plus loin, à gauche, sur la même frise, il nous montre Jean invitant Marie à franchir le seuil de sa porte (voy. fig. 459); 4° pl. 179 A, Jésus se voit présenter l'éponge au bout d'une tige d'hysope et rend l'esprit (Joh. 19. 28-31): nouvelle inconséquence, car, à gauche, le centurion fait sa déclaration, au milieu des Juifs touchés de la grâce, comme si l'on illustrait Matthieu 22. 54 : καὶ οἱ μετ' αὐτοῦ τηροῦντες[7]. Le Laur. VI 23 (fig. 458)[8] ramasse tout en une scène. Il nous montre, près de Jésus, la lance et l'éponge, puis, à droite, Jean emmenant Marie, à gauche, le centurion posé comme dans le Paris. 74 et suivi pareillement d'un Juif voilé: singulière coïncidence entre deux rédactions bien différentes.

La dernière scène du 74 se trouve traitée plus simplement dans les psautiers. Elle y vient à sa place, près de la prophé-

1. Mat. 27. 54 : pl. 51.
2. Luc 23. 45-48 : pl. 140.
3. Mat. 27. 55 : pl. 52. — Marc 15. 39 : pl. 88.
4. Luc 23. 49 : « les connaissances de Jésus. »
5. Fol. 84 : Pokrovskij, *Opisanie*, n° 70, p. 282.
6. Luc 23. 45-48, fol. 205 v. : Pokrovskij, *Opisanie*, p. 298, n° 201, pl. VI. 1 ; *Evangelie*, p. 330, fig. 168. A gauche, Pokrovskij croit reconnaître Barabbas et le gardien devant la prison
7. Les planches 179 et 180 se trouvent interverties. Les deux dernières scènes sont identiques dans la réplique d'Elisavetgrad : voy., plus haut, p. 414.
8. Fol. 208, avant Joh. 19. 13 : H. Ét. C 431.



Fig. 457. — Tétraévangile de la Laurentienne (Laur. VI 23, fol. 162).
(H. Ét. C 424).



Fig. 458. — Tétraévangile de la Laurentienne (Laur. VI 23, fol. 208).
(H. Ét. C 431).



Fig. 459. — Tétraévangile bulgare d'Elisavetgrad.
(Phot. communiquée par M. Sal. Reinach).

tie dont le quatrième évangile prétend montrer l'accomplissement : « Ils m'ont abreuvé avec du vinaigre. » (ps. 68. 22). Ici, l'image répond bien à la rédaction de Jean : « Les soldats... l'approchèrent de sa bouche. » Dans le psautier de Londres (fig. 460) [1] et le psautier Barberini [2], l'un, à droite, présente l'éponge, tandis qu'à gauche un camarade se tient au port

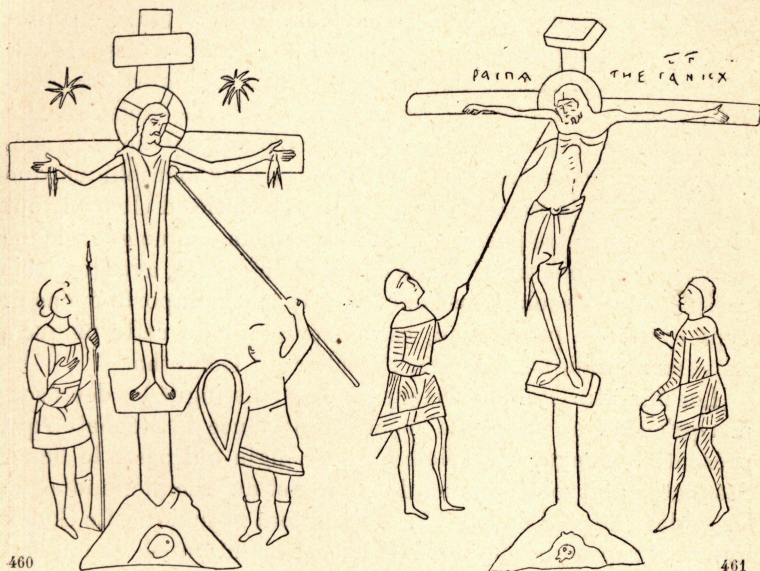


Fig. 460. — Psautier de Londres. — 461. Psautier slave de 1397.

d'arme, la lance droite, comme s'il attendait son tour pour percer le flanc. La rédaction slave de 1397 (fig. 461) [3] semble rester plus près des origines, car elle montre le porte-éponge à gauche, ainsi que la vieille miniature irlandaise de Saint-Gall [4], en face du porte-lance, ou le Laur. VI 23, en face des

1. Lond. Addit. 19352, fol. 87 v : Tikkanen, *Psalterillustration*, p. 59, fig. 74.

2. Barberin. gr. 372, fol. 109 v. — Berlin, Hamilton 119, brièvement décrit par Strzygowski, *Physiologus*, p. 85, n° 3.

3. *Korrekt. listy*, fol. 92 v.

4. VIIIe siècle : Schönermark, *Der Kruzifixus*, pl. 42 ; Leprieur, dans A. Michel, *Hist. de l'Art*, t. I, 1, p. 317, fig. 161. — Les Arméniens ont conservé ce vieux type, jusques en 1594, dans le manuscrit Gabbay. Dans les deux miniatures, on voit, au bout du roseau, une sorte d'écuelle.

Juifs. L'homme, tient une branche d'hysope, au lieu du roseau, et son camarade approche le vase.

L'auteur du Paris. 74 a négligé une autre preuve de la véracité des prophéties : le coup de lance. Et, pourtant, cet important sujet a tenté les artistes de tous les temps, depuis les ivoiriers hellénistiques jusques à Fra Angelico et à Rubens. Sur l'ivoire du British Museum [1], Jean et Marie se tiennent à gauche et Jésus reçoit le coup en plein cœur [2]. Mais, ensuite, l'apocryphe [3] apprit aux iconographes à ouvrir la blessure sur le flanc droit [4]. Aussi, dans les psautiers Chludov (fig. 462-463) [5], ont-ils simplement retourné le modèle hellénistique. Le verset qu'ils illustraient [6] ne concerne point cet épisode spécial : ils y rattachèrent un véritable type iconographique, que d'autres, vers le même temps, dans le psautier d'Utrecht, ont adapté à un autre passage [7], ou bien, sur la plaque géorgienne de Voronov [8], ont traité d'une manière différente, avec les trois croix et Marie seule, sans l'apôtre, à la place du porte-éponge : type syrien ou palestinien, car le sculpteur de cette plaque a naïvement indiqué, à droite, l'escalier du Golgotha.

Les miniaturistes des Ottons ont aussi distingué les deux scènes qu'en fait un intervalle sépare : l'insolence de Stéphaton qui présente l'éponge et la violence de Longin qui perce le flanc. Stéphaton agit sous les yeux de la mère et du disciple, tandis que les soldats, au pied de la croix, se disputent la tunique. Le Codex Egberti [9] reproduit simplement le type traditionnel, en laissant vide la place de Longin. Mais l'évangile d'Aix-la-Chapelle, pour représenter ce premier épisode, nous donne une variante du Coup de lance, suivant le modèle du British Museum, avec Marie et Jean, à gauche, prenant la place de Longin, entre les

1. Voy., plus haut, p. 429, note 3.
2. De même que dans l'évangile de Saint-Gall et le manuscrit Gabbay.
3. *Evangel. Nicodemi*, I. B, ch. XI. 2; Tischendorf, p. 289.
4. Cf. Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, p. 326.
5. Psautier Chludov : Kondakov, *Drevnosti*, 1878, pl. V. 4. — Pantocrator. 61, fol. 78 : H. Ét. C 91. — Lond. Addit. 19352, fol. 96. — Barberin. 372, fol. 119 v. — Voir Tikkanen, *Psalterillustration*, p. 59, et Strzygowski, *Physiologus*, p. 86, n° 4. Le Physiologus (*op. l.*, p. 84, pl. XXIII) présente une variante de ce type, près d'un passage où il est fait allusion au flanc percé de Jésus.
6. Ps. 73. 12 : « Le Seigneur a opéré le salut au milieu de la terre. »
7. Ps. 115. 4 : ποτήριον σωτηρίου.
8. Ajnalov, *Arch. Izv. i Zamjetki*, t. III, 1895, p. 236, pl. III; *Kavkaz*, t. IV, pl. VIII.
9. Kraus, pl. XXIX.

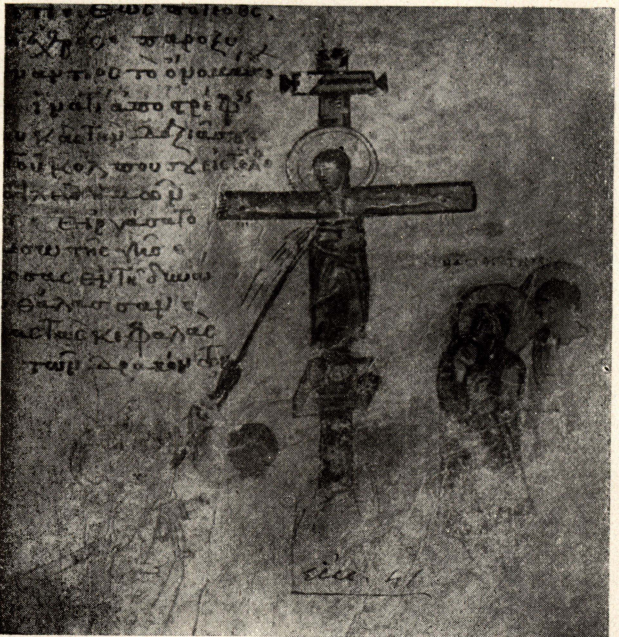


Fig. 462. — Psautier du Pantocrator, n° 61.
(H. Ét. C 91).



Fig. 463. — Psautier de Londres.
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).

deux croix, comme Marie prend celle de Stéphaton, sur la plaque de Voronov. L'image touche encore au texte, puisqu'elle nous montre le partage entre quatre soldats, ainsi que le Copte 13, fol. 274 v, dans l'évangile de Jean, et à peu près sous le même aspect. Puis, la mère et le disciple, s'étant retirés, laissent le dernier acte s'accomplir loin d'eux. On le représentera alors dans toute sa brutalité. Longin frappera le flanc de Jésus, deux bourreaux (tortores) briseront les jambes des larrons [1].

Les iconographes serbes du xive siècle ont placé le Coup de lance dans le cycle de la Passion. Ils ont suivi deux rédactions distinctes.

A Nagoriča, ils ont mélangé les types. Au cycle des synoptiques, ils ont emprunté, d'après quelque variante du Berol. qu. 66 et du Laur. VI 23, les trois croix, avec un groupe de Juifs à chaque extrémité, et le partage, en bas, à gauche. Au porte-lance ils opposent le centurion, qui prend, avec sa troupe, la place du porte-éponge, à droite, tout près du Sauveur : opposition voulue, significative, que nous retrouvons

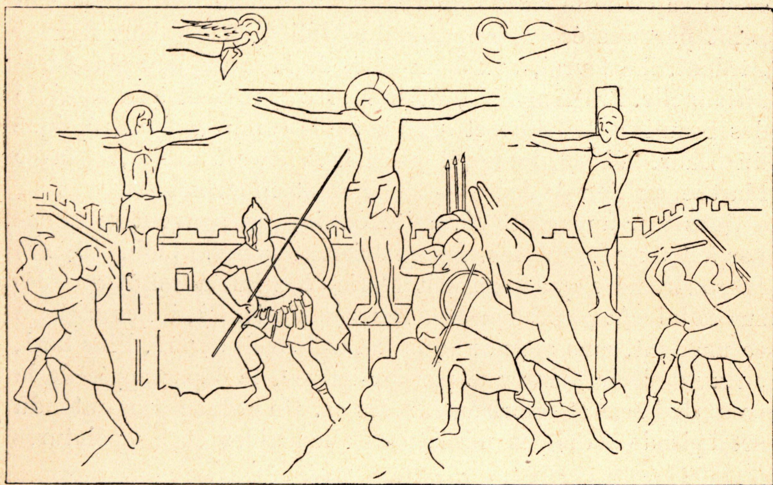


Fig. 464. — Fresque de Gračanica.

presque partout. Mais le quatrième évangile a fourni le trait capital : à droite, le disciple et la mère, au lieu d'assister au spectacle douloureux, s'en éloignent, l'un entraînant l'autre

1. Kraus, pl. L ; Beissel, pl. XXXI.

par la main. Ici, nous reconnaissons sans hésiter la source byzantine : le Laur. VI 23.

En revanche, le peintre de Gračanica (fig. 464) [1] semble avoir développé la composition des manuscrits ottoniens. Il prête aux tortores à peu près les mêmes attitudes, et ceux qu'il ajoute, pour corriger la dissymétrie du modèle et équilibrer les groupes, rappellent aussi l'ivoire carolingien du Louvre (fig. 449). Mais les larrons avec les bras allongés, le porte-lance prenant son élan, le centurion suivi de sa troupe appartiennent au type de Nagoriča et dépendent d'une autre tradition : Paris. 510, Toqale, Paris. 74. Ayant vu les os rompus dans le Copte 13, nous aurons toujours quelque scrupule à reconnaître la priorité de l'Occident.

D'ailleurs, les Italiens, qui pouvaient transmettre aux Serbes les modèles allemands, se rapprochent plutôt de la tradition syrienne et byzantine [2]. Sur l'Arbre de la Croix, à Florence [3], le centurion, avec son escorte, fait face au porte-lance, tandis que Marie, avec Jean, pleure, à gauche. Cette composition rappelle le saccos du Photius [4] ou bien, un polyptyque peint par une école française du Midi [5], où les deux figures gardent, il est vrai, aux deux côtés de la croix, leur place traditionnelle. Fra Angelico, à San Marco [6], revient à la sobriété des psautiers Chludov et semble avoir connu quelque réplique du Laur. VI 23, lorsqu'il peint la Vierge à droite, — avec Marthe, au lieu de Jean, — s'éloignant en larmes.

Sous leur apparente diversité, ces images peuvent se ramener à deux conceptions. Le quatrième évangile (Joh. 19. 27) laisse entendre que Jean prit Marie chez lui, aussitôt que Jésus la lui eût recommandée. Dans le Paris. 74, il l'emmène à ce moment, sans attendre que son maître ait expiré. Plus tard, au XVIIe siècle, dans une passion russe [7], le départ précède le coup de lance et le brisement des os. On a donc sous-entendu cet épisode dans les miniatures allemandes et les peintures

1. La même composition se retrouve, plus simple, à Mateica (fig. 433) et, très mutilée, à Ljuboten.
2. Sauf dans un livre de chœur de Modène : voy., plus haut, p. 415, note 5.
3. Accademia, n° 2 : phot. Alinari 1569, Brogi 17524.
4. N° 2 : phot. Barčevskij 531 ; *Vjestnik*, p. 46.
5. Collection Douglas : phot. Giraudon 453 A. Cf. Bouchot, *Primitifs français*, p. 193.
6. Phot. Brogi 2779.
7. Société des amateurs de l'ancienne littérature, n° 91 : Pokrovskij, p. 345. Voy. le mystère publié par Du Méril, *Origines latines*, p. 135.

serbes. Mais bien des croyants ne pouvaient supporter l'idée d'une pareille désertion. Chrysostome, interprétant les synoptiques, leur apprenait que Marie et les femmes virent tout, la mort et les prodiges. Le synaxaire précise les faits : « Ayant incliné la tête, il rendit l'âme. Tous s'étant retirés, sa mère se tenait près de la croix, avec sa propre sœur, Marie de Cléopas, et Jean, le disciple aimé. » Puis, il rapporte le coup de lance, les os brisés. Le pseudo-Bonaventure relie ensemble les deux scènes, imagine un dialogue dramatique entre ces saintes personnes et les bourreaux qui viennent frapper le Sauveur. Il développe ainsi la pensée touchante qui a inspiré nos images, depuis l'ivoire du British Museum jusqu'à la fresque de San Marco. Quelques-unes nous montrent les disciples arrachant la mère à cette intolérable émotion.

Les cycles composites. — Déjà, dans les monuments qui ont passé sous nos yeux, le quatrième évangile et les synoptiques se sont fait des emprunts réciproques. Il était naturel de constituer, dans l'art monumental, un cycle unique en les combinant. En fait, à de pareils cycles nous devons quelques-uns des exemples cités déjà dans notre étude du Coup de lance.

Le synaxaire du Vendredi saint nous fera comprendre comment on pouvait concevoir un cycle composite du Crucifiement [1]. L'auteur suit d'abord les synoptiques. Les expressions de Jean, surtout celles des apocryphes, lui reviennent en mémoire [2], et, pourtant, il n'a encore nommé ni Marie, ni Jean. Nous avons vu comment il les introduit en dernier lieu, en désignant par leurs noms « les connaissances » de Jésus et les femmes, à qui Luc (23. 49) faisait allusion. Il suggérera ainsi à l'iconographe l'idée de composer au moins deux tableaux, l'un d'après les synoptiques, l'autre d'après le quatrième évangile.

Le peintre de Tchaouch-In, en Cappadoce, au temps de Nicéphore Phocas, a réalisé quelque programme analogue. Il montre chaque fois Jésus mort sur la croix, le flanc ouvert, tandis que le soleil et la lune se voilent. Dans la première scène (ἡ Σταύρωσις), à gauche, les connaissances de Jésus, à savoir, Marie, Joseph d'Arimathie et Jean [3], font face à un groupe nombreux

1. Triodion, Athènes, p. 404 ; Venise, p. 380.

2. « Pourquoi le soleil s'obscurcit-il pendant trois heures et au milieu du jour ?... Longin, le centurion, ayant vu les prodiges et surtout le soleil, cria à haute voix : « Vraiment cet homme était fils de Dieu ».

3. Joseph d'Arimathie prend place parfois derrière Jean, dans le type symétrique, à droite : triptyque du Musée de Berlin (W. Vöge, *Elfenbeinbild-*

de Juifs levant les bras et de soldats tenant l'épée nue, autour d'un vieillard en chlamyde, — sans doute le centurion, — qui montre du doigt le Sauveur. Ces bras levés n'indiquent plus ici l'insolence du défi, mais l'effroi qui arrache l'aveu : confusion toute naturelle, que le miniaturiste du Paris. 74 semble commettre presque à chaque page. Puis, la mère et le disciple restent seuls, isolés de chaque côté de la croix, avec Longin et Ésopos, et écoutent avec respect les recommandations de Jésus (ἰδοὺ ὁ υἱός σου — ἰδοὺ ἡ μήτηρ σου).

En Italie, au XIVe siècle, le primitif qui a peint l'Arbre de la Croix, à Florence [1], d'après le *Lignum vitæ* de saint Bonaventure [2], nous donne un cycle composite encore plus complexe. Il illustre chacune des rubriques, cinq en tout [3]. Suivant l'exemple du Paris. 74, il répète partout la croix, non pas, il est vrai, avec les Juifs insolents, qu'il a omis même dans la scène où le texte les nomme, mais avec Marie et Jean, car les Méditations montrent la mère toujours présente. Dans l'image, presque partout, Jean la suit à gauche. D'abord, elle prie. Puis, elle cherche le regard du disciple, lorsqu'elle entend Jésus, près d'expirer, lui dire : « Voici ton fils. » Elle prend sa main, quand l'acte consommé bouleverse les éléments ; elle pleure devant la lance qui perce le flanc. Fra Angelico, à San Marco, choisit, dans le cycle du *Lignum vitæ*, les trois croix et le coup de lance. Un peintre français du Midi [4] se borne aussi à ces deux scènes, mais, dans la première, autour du Christ encore vivant et jetant à sa mère un regard d'amour, il groupe toutes les figures nommées par les synoptiques : les larrons, le porte-

werke, pl. 9, n° 19), croix de bois au Musée de Cluny (n° 15412), croix funéraire du Palais Blanc, à Rostov, 1458 (Orješnikov, *Arch. Izv. i Zamjetki*, t. II, 1894, p. 343).— Haseloff croit le reconnaître dans le psautier d'Egbert : Sauerland-Haseloff, p. 179. — Angelico l'a placé dans la scène du Coup de lance, à San Marco. Voyez aussi Bertaux, *Donna Regina*, p. 45.— A Tchaouch-In, il semble recueillir le sang : voy. Triodion, Athènes, p. 404 B ; Venise, p. 380 B. — Voy., plus loin, p. 441, note 5.

1. Phot. Brogi 17524.

2. *Opera*, Rome, 1596, t. VI, p. 421 sq.

3. 1° « Jésus cloué sur la croix » : un bourreau fixe les pieds, tandis que Jésus, à côté, refuse de boire. — 2° « Jésus adjoint aux larrons » : on voit les trois croix, mais, sans ceux qui passent et insultent.— 3° « Jésus abreuvé de fiel et de vinaigre » : on lui tend l'éponge. — 4° « Le soleil pâlit par la mort de Jésus » : le soleil et la lune dans le haut, le centurion déclare Jésus fils de Dieu. — 5° « Jésus frappé de la lance » : le centurion et l'un de ses hommes assistent à l'opération.

4. Polyptyque de la Collection Douglas : phot. Giraudon 453-453 A ; voyez, plus haut, p. 438.

éponge, le centurion, agenouillé avec l'un de ses hommes et montrant le Sauveur. Il y joint même un détail légendaire : ce linge blanc que Marie tend à un soldat, en le priant de voiler la nudité de son fils [1]. Il dispose tous ces motifs dans le cadre traditionnel, puisque Jean fait face à Marie, de l'autre côté de la croix. Plus tard, les « Passions » russes détaillent aussi les divers épisodes de crucifiement [2].

Il est clair que le Coup de lance, dans les églises serbes, appartient à un cycle analogue, dont on a détaché une scène pour la grouper avec les fêtes, dans les voûtes. Malheureusement, sur les quatre églises où nous avons observé le sujet secondaire, une seule, Gračanica, conserve le principal. Le peu qui en subsiste, on le verra, nous laisse reconnaître une composition conçue d'après les synoptiques. Nous comprendrons ainsi que cette composition, détachée du cycle, ait formé un type iconographique indépendant.

Les types issus des quatre évangiles. — Deux traits essentiels les distinguent : Jean se tient près de Marie, à la gauche de la croix ; au porte-éponge correspond le porte-lance.

Le premier,—le plus important et le plus commun,—prend à nos yeux une signification précise : il nous montre que l'artiste a voulu représenter un fait plutôt qu'un symbole et qu'il a songé aux synoptiques, même s'il oppose la lance à l'éponge. Dans l'évangile de Rabula, en 586 [3], la rédaction de Matthieu a fait rompre la symétrie de l'ancien type syrien, tel que nous le voyons sur le reliquaire du Sancta Sanctorum [4] : trois soldats, au lieu de deux, se disputent les vêtements ; trois myrophores, à droite, font face au disciple et à la mère [5]. Singulier partage du groupe saint, que nous retrouvons, en Italie, sur certains crucifix du XIIe et du XIIIe siècle [6]. Dans l'abside de To-

1. D'après les Méditations, elle attache ce linge elle-même, au moment où on le dépouille. Voyez la Mise en croix de Santa Maria di Donna Regina.
2. Pokrovskij, p. 345.
3. Garrucci 139. 1. Voy. Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, p. 329, pl. LX.
4. Voyez, plus haut, p. 423, note 5.
5. Mat. 27. 56 nomme quatre femmes, dont l'une passera pour la Mère de Dieu. — Sur une reliure du Louvre, Ivoires, n° 33 (phot. Giraudon 2020), deux disciples nimbés, sans doute Joseph et Nicodème, font face à Marie et à Jean.
6. Assise, monastère de Santa Chiara : Zimmermann, *Giotto*, p. 168, fig. 70 ; phot. Alinari 20032, d'où Venturi, t. V, p. 6, fig. 3 ; Rothes, *Altumbr. Malerschulen*, p. 9, pl. 4.— Florence, Offices, n° 3 : phot. Brogi 14680 ; Venturi, t. V, p. 9, fig. 6. — Pise, Museo Civico, salle II, n° 19. — San Gimignano, Palais communal, n° 28.— Camposanto de Pise : Cavalcaselle-Crowe, *Storia della pittura in Italia*, t. I, p. 250.

qale[1], où l'on a suivi le récit dans les moindres détails, jusqu'au voile qui se déchire et au rocher qui se fend[2], Jean, Marie et les trois myrophores rappellent exactement les deux miniatures du Paris. 74, pl. 52 et 88, qui illustrent Matthieu et Marc : « Il y avait des femmes qui regardaient de loin. » L'auteur de la fresque nous indique ses sources par les incriptions : il ne les a pas seulement puisées dans les quatre évangiles, mais aussi dans l'apocryphe [3] ou plutôt dans quelque synaxaire qui combinait et paraphrasait tous ces textes. Il nous donne ainsi une large composition narrative, que nous retrouvons, avec moins de détails, dans quelques tétraévangiles byzantins, au milieu du texte de Jean (fig. 465), [4] et qui passe en Occident, pour y recevoir un développement nouveau, car, en nous montrant Jean qui soutient Marie ou lui prend les mains, ces primitifs [5] nous acheminent vers les compositions extraordinairement riches et vivantes de Santa Maria di Donna Regina, d'Assise ou du Sagro Speco [6].

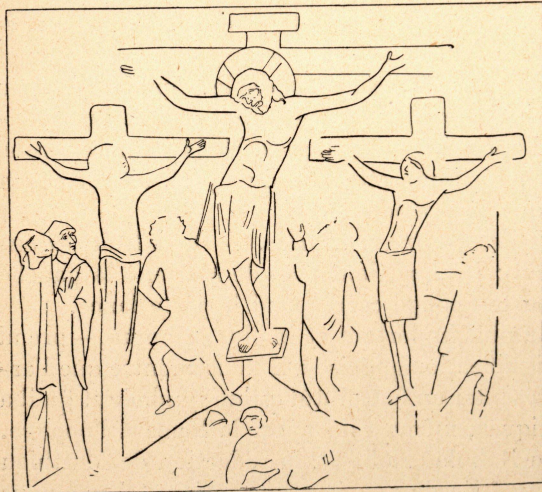


Fig. 465. — Athen. 93.

1. Phot. Jerphanion.
2. Comparez avec le Paris. 115 et le Physiologus de Smyrne : Strzygowski, *Physiologus*, pl. XXIII. On retrouve le temple et le rocher dans le Vatican. 1156 et le tétraévangile de Parme (fig. 426-427).
3. Le centurion est nommé Λογγῖνος ὁ ἑκατόνταρχος. La prière du bon larron est abrégée comme dans les *Acta Pilati*, A, ch. X. 2 (d'après Lc 23. 42, d'où l'on a supprimé ὅταν ἔλθῃς) ; les railleries du mauvais sont formulées par une paraphrase analogue.
4. Gélat, fol. 271 : Pokrovskij, *Opisanie*, p. 305, n° 241.— Athen. 93, fol. 361.
5. Fresques de Schwarzrheindorf : Aus'm Weerth, *Wandmalereien*, pl. XXVIII. — Miniatures du Cod. Marc. lat. 77, fol. 53 v, au début de Luc (nouveau testament avec traduction française encadrant le texte).
6. Bertaux, *Donna Regina*, p. 46, pl. IV ; phot. Anderson 15413 ; phot. Gargiolli C 319.

En Russie, vers la fin du XVIe siècle, un peintre de l'école Stroganov [1] paraît interpréter quelque réplique de nos manuscrits byzantins, où il aurait vu la scène des injures, selon le type du Paris. 74, avec le centurion à gauche, comme à la pl. 179, et, plus bas, les autres épisodes : Jean et les femmes, le partage des vêtements, le voile du temple, la résurrection des morts. Les inscriptions, nombreuses, en particulier celle qui nomme Longin le centurion, rappellent Toqale. L'Italie n'a fourni que l'évanouissement de Marie et deux groupes de cavaliers [2].

Les types issus des synoptiques : monuments byzantins. — D'ordinaire, lorsque Jean se tient à gauche, près de Marie, il semble avoir chassé le porte-lance. Alors, nous retrouvons bien le premier épisode du cycle composite, celui qui répond aux synoptiques. Examinons les divers exemples.

Les Byzantins, au XIIe et au XIIIe siècle, ont représenté la scène au moment où Jésus vient d'expirer. Le miniaturiste de Gélat place, à gauche, Jean et Marie, avec les trois myrophores, à droite, le centurion, au milieu des soldats et du peuple [3]. Le peintre de Soest [4] omet les soldats. Aucun de ces deux artistes ne figure le porte-éponge. D'autres, en revanche, tout en simplifiant la composition, le mettent en évidence, à côté du centurion, avec un troisième soldat, entre eux, dans le fond. Mais, alors, l'homme n'approche plus son roseau de la bouche divine : dans le psautier de Mélisende (fig. 466) [5], il le tient droit, comme son compagnon plus jeune, dans le fond, tient sa lance. Il lève encore les yeux vers Jésus. Sur un ivoire de South-Kensington (fig. 467) [6] et sur la porte de Bénévent [7], il s'en détourne, pour regarder le centurion. Enfin, un ivoire de Ber-

1. Lichačev, pl. CCXXXI. 422 : « Michailovo pismo ». Voyez, sur ce personnage, Rovinskij, *Obozrjenie Ikonopisanija v Rossii*, p. 28-29, 149.

2. Voyez aussi le podlinnik de Sij (Pokrovskij, *Sijskij podlinnik*, pl. XXXII), que l'on pourrait comparer au Copte 13, et le manuel de Denys (éd. Papadopoulos-Kérameus, p. 107).

3. Fol. 136 v, près de Marc : Pokrovskij, *Opisanie*, p. 289, n° 132 ; *Evangelie*, p. 329. — Évangéliaire de Goslar : Dobbert, *Jahrb. preuss. Kunstsamml.*, t. XIX, p. 157.

4. Tableau d'autel, aujourd'hui à Berlin : à la bibliographie donnée par Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, p. 146, et Dobbert, *op. l.* p. 186, on joindra Kuhn, *Kunstgeschichte*, t. III, p. 210, fig. 221, et Schönermark, *Der Kruzifixus*, p. 53, fig. 61.

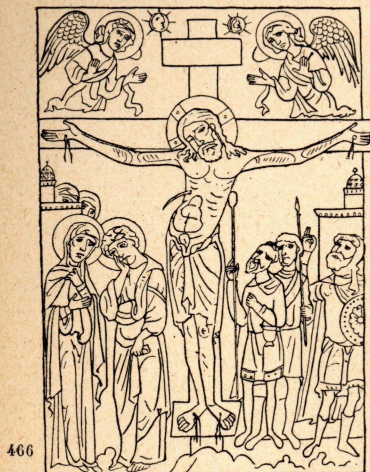
5. Egerton 1139, fol. 8.

6. N° 5.72 : Graeven, I. 64.

7. Venturi, t. III, p. 703, fig. 651 ; Schultz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, pl. LXXX ; Reymond, *Sculpt. flor.*, t. I, p. 28.

lin[1] nous le montre au milieu d'un groupe plus nombreux et plus libre, levant le bras droit, ainsi qu'un des soldats, pour montrer la croix.

Ces dernières images nous rappellent les miniatures du cycle de Jean, représentant Jésus abreuvé de vinaigre. Le soldat

466 

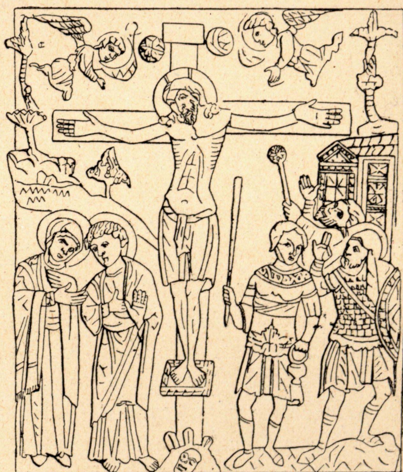
 467

Fig. 466. — Psautier de Mélisende. — 467. Ivoire de South-Kensington.

à la lance, qui se tenait à gauche dans le psautier de 1066, passe à droite dans celui de Mélisende. Le centurion du Paris. 74, pl. 179 A, suit la même direction. L'un et l'autre cèdent la place « aux connaissances » de Jésus et aux femmes qui regardaient de loin. Enfin, Ésopos a fini son rôle, puisque les prodiges ont ouvert les yeux du centurion.

Dans le psautier de Mélisende, Jean porte la main à sa joue; sur les autres monuments[2], il la tient devant sa poitrine, comme dans le Paris. 74, à Toqale ou encore dans le psautier de 1066, à l'endroit du Coup de lance : autre trait d'origine, qui s'efface sur l'ivoire de Berlin, où la mère, comme en Italie, cherche l'appui du disciple.

Écoles italiennes. — En Italie, Nicolo Pisano, sur la chaire de Pise (1260), interprète quelque modèle analogue au tableau de Soest. Jean se tourne vers la croix, il lève la main qui s'abais-

1. W. Vöge, *Elfenbeinbildwerke,* pl. 10, n° 21.
2. Nous ne connaissons pas les gestes à Gélat.

sait et abaisse celle qui se levait, comme s'il intervertissait les rôles. L'un des Juifs marque son effroi en pressant sa longue barbe. Marie tombe en faiblesse et les belles têtes antiques se multiplient dans le fond [1]. Puis, le grand sculpteur lui-même, à Sienne, et ses disciples enrichissent la composition par le pathétique et le pittoresque [2].

Cimabue, à Assise, doit à cet exemple le Juif pressant sa barbe [3]. Mais, pour le reste, il dépend des modèles byzantins ou de leurs répliques latines. A l'église inférieure (fig. 468) [4], il emprunte Jean, Marie et les saintes femmes, et nous rappelle ainsi la fresque de Toqale ; il y a joint le désespoir de Made-



Fig. 468. — Fresque de l'église inférieure d'Assise.
469. Crucifix de San Gimignano.

leine et, dans le fond, comme s'il se souvenait de Chrysostome, « les filles de Jérusalem » (Luc 23. 27). A droite, il semble avoir développé le groupe de Tchaouch-In : le centurion drapé dans une chlamyde, la tête voilée, se confond avec les Juifs et lève les bras, comme eux, d'un geste parallèle.

Un tableau siennois (fig. 472) [5] reproduit, trait pour trait, la composition d'Assise, mais avec moins de figures. Repré-

1. Venturi, t. IV, p. 5, fig. 2 ; A. Aubert, *Cimabue-Frage*, pl. 28.
2. Venturi, t. V, p. 7, fig. 3 ; p. 63, fig. 39 ; p. 201. fig. 34.
3. Voy. A. Aubert, *Cimabue-Frage*, p. 36, pl. 27-28. L'auteur démontre, p. 118, que notre fresque appartient bien à ce peintre.
4. H. Ét. C 806.
5. Accademia, n° 11.

sente-t-il le modèle ou une copie simplifiée [1]? En tous cas, une si exacte ressemblance nous fait deviner d'étroites relations [2] et nous explique comment Duccio a pu traiter le sujet ainsi que Cimabue. Sur le rétable, le centurion reste sans nimbe et l'on hésiterait à le reconnaître, s'il ne ressemblait exactement à celui d'Assise. Mais, ailleurs, sur le triptyque de l'Accademia, nº 35 (fig. 470), et celui de la Società di Pie Disposizioni (fig. 471) [3], dans la fresque de Santa Colomba (fig. 473) [4], ce personnage se confond si bien avec les Pharisiens, qu'il faut observer quelque détail infime, lamelles de la cuirasse ou pommeau de l'épée, pour s'assurer que le maître siennois ou ses disciples voulaient vraiment le représenter [5]. Dans toutes ces images, les gestes et les attitudes expriment la surprise, l'embarras ou l'effroi. Elles nous laissent deviner un premier modèle, analogue à la fresque de Tchaouch-In, où l'on avait représenté, en transformant le type des insultes, « le centurion et ceux qui étaient avec lui » regardant Jésus, saisis de peur et disant : « Vraiment cet homme était fils de Dieu. » L'école florentine interprète aussi le type d'Assise : Bernardo Daddi (+ 1337), assez fidèlement [6]; Giotto, à l'Arena, et ses disciples [7], avec plus de liberté, en adjoignant au centurion et aux Juifs les soldats qui se disputent la tunique.

A Assise, derrière le centurion, au milieu de la foule, on entrevoit le porte-éponge, qui, laissant son long roseau reposer sur le sol, détourne les yeux et baisse la tête. Duccio, ou son école, l'omet [8], le masque [9] ou le déplace [10]. Giotto et Bartolo di Fredi le montrent également inoccupé, Daddi le supprime. Aucun ne songe à lui opposer le porte-lance.

1. Weigelt, *Duccio*, p. 226, l'attribue à l'école de Guido da Siena, ce qui pourrait la faire à peu près contemporaine de la chaire de Pise (1260). Voy. aussi Jacobsen, *Sien. Meister*, p. 11.

2. La Descente de croix, qui faisait partie du même rétable, est identique à celle de l'église inférieure : voy., plus loin, p. 481.

3. Phot. Burton. Voyez De Nicola, *Mostra di Duccio*, p. 20, nº 33.

4. Phot. Sansaini, communiquée par M. de Nicola. Cf. *op. l.*, phot., nº 87.

5. Il se distingue nettement dans le Crucifiement de la Collection Gagarin (Weigelt, *Duccio*, pl. 61) et sur le triptyque de Bartolo di Fredi, à Pienza (phot. Gargiolli C 5726).

6. Florence, Accademia; Berlin, Kaiser-Friedrich Museum : voy., plus haut, p. 419, note 3.

7. Palazzo Corsini : phot. Anderson 2750 ; Alinari 29974.

8. Santa Colomba, Società di Pie Disposizioni.

9. Triptyque de l'Accademia, nº 35.

10. Rétable.

Cimabue, en imitant les figures de Toqale, change les gestes : il nous peint Marie abandonnant sa main à Jean. Il suivait, sur ce point, l'exemple des vieux imagiers, qui plaçaient aussi,

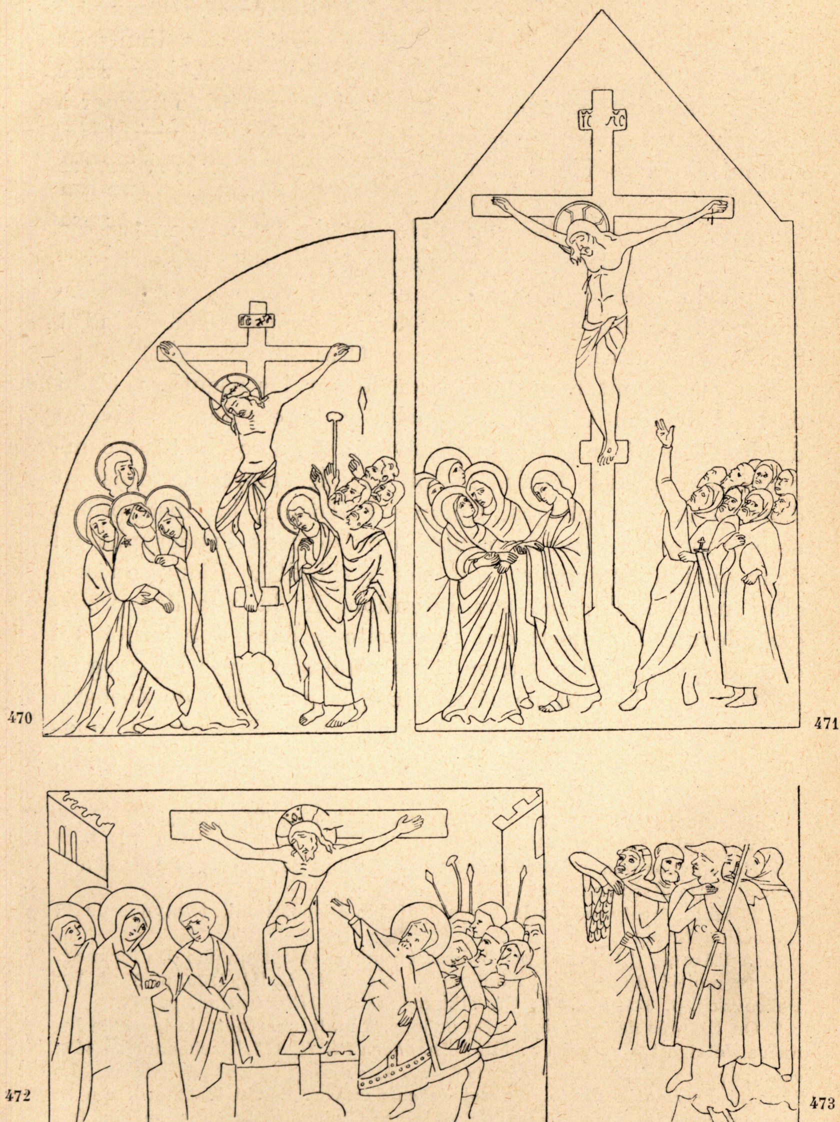


Fig. 470. — Sienne, Accademia, n° 35. — 471. Sienne, triptyque de la Società di Pie Disposizioni 472. Sienne, Accademia, n° 11. — 473. Fresque de Santa Colomba, à Sienne.

sur les crucifix, les deux figures côte à côte. Ceux-ci, auprès du Christ triomphant, les avaient d'abord réunis dans un commun sentiment de réserve et de tristesse [1] ; mais, lorsqu'ils se mirent à peindre le corps détendu par la mort, ils comprirent que le disciple et la mère ne pouvaient rester l'un près de l'autre, sans qu'un élan d'affection les unît. Alors, Jean saisit ou soutient la main (fig. 469) [2]. Il ne pouvait manquer à ce pieux devoir, dans nos compositions complexes et vivantes [3], surtout, lorsque Marie tombe en faiblesse (fig. 471) [4] entre les bras des saintes femmes [5].

Ecoles slaves. — En Orient, le XIVᵉ, le XVᵉ et le XVIᵉ siècle nous ont laissé des compositions presque aussi riches et parfois plus proches des sources. Nous y observerons, comme d'ordinaire, l'opposition des deux écoles : d'une part, Macédoine et Slaves, de l'autre, Athos, Grèce et Crète.

Les Slaves ont reçu notre modèle par les psautiers. Celui de la Collection Chludov [6] rappelle assez exactement l'ivoire de Londres et la porte de Bénévent. On a complété la composition d'après le Paris. 74, pl. 51 : les morts se dressent dans deux sarcophages. Comme à Toqale, les inscriptions nous apprennent que le peintre a puisé dans l'apocryphe ou dans quelque synaxaire qui s'en inspirait [7]. Mieux encore, elles nous expliquent son intention. A la vue des prodiges, devant les morts qui ressuscitent, dans l'obscurité qui couvre la terre, le centurion et ceux qui sont avec lui « regardent celui qu'ils ont percé ». Ainsi, la prophétie de Zacharie s'applique non pas au coup de lance, comme le veut le quatrième évangile (Joh. 19. 37), puisque cet épisode est omis,

1. Florence, Offices, nº 3. — Assise, monastère de Santa Chiara.
2. Voy., plus haut, p. 412.
3. Nous avons observé déjà le motif sur l'Arbre de la Croix et dans le manuscrit de la Marcienne (lat. 77).
4. Rétable, triptyque de la Società di Pie Disposizioni, triptyque de la Collection Bryan.
5. A l'Arena, il la prend par le bras, en même temps qu'une des femmes.
6. 1ʳᵉ moitié du XIVᵉ s. : Amfilochij, *Drevnosti*, t. III, 1870, p. 8, pl. II ; Pokrovskij, p. 335, fig. 171. Cf. Tikkanen, *Psalterillustration*, p. 143.
7. On lit, près de la croix : « En ce jour, à midi, par toute la terre, la lumière s'éteignit », ce qui rappelle l'*Anaphora Pilati*, A. 7, Tischendorf, p. 417 : σκότος ἐγένετο ἐφ' ὅλην τὴν οἰκουμένην, τοῦ ἡλίου μέσης ἡμέρας σκοτισθέντος. Le Synaxaire byzantin s'inspire aussi de ce passage. Parmi les morts qui se dressent dans les sarcophages, on a désigné Carinus et Leucius, qui ont fait le récit de la descente aux Enfers (Tischendorf, p. 368) et sont nommés par un autre apocryphe. (Amfilochij, *l. c.*). Le centurion s'appelle Longin.

mais à la scène que rapporte Matthieu, lorsque tout est consommé. Voilà pourquoi le porte-éponge, — ici un homme du peuple, — portant toujours son seau, ou plutôt une lampe, détourne la tête et, de la main qui tenait le roseau, montre le Sauveur.

A Gradac (fig. 474), derrière Jean et Marie, cinq myrophores, sans nimbe, nous font songer aux « filles de Jérusalem »,

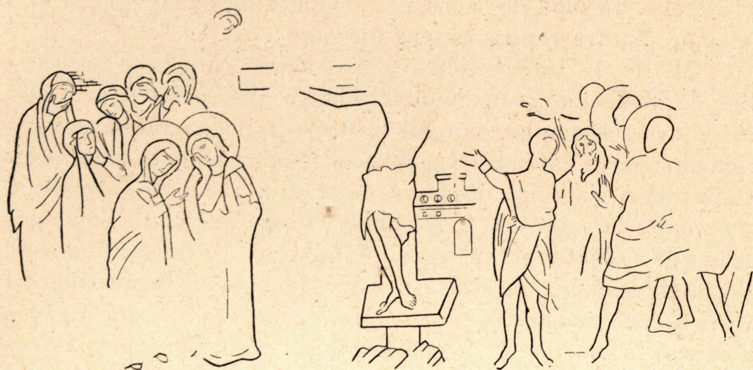


Fig. 474. — Fresque de Gradac.

bien plus nombreuses à Assise. Le porte-éponge montre la croix en se retournant, exactement comme sur l'ivoire de Berlin, mais d'un geste plus libre et plus franc, car il a abandonné tout instrument. Un intervalle le sépare du centurion et laisse voir, au second plan, non plus le soldat du psautier de Mélisende, mais une sorte de sage à longue barbe, en costume antique, et, au-dessus de lui, tout à fait dans le fond, le bras tendu d'un Juif, qui paraît voilé. Ces deux figures ressemblent étrangement aux païens du psautier Chludov. C'est bien le même sage qui porte, ici, le costume des philosophes, là, la chlamyde et le livre : remarquable exemple de ce que la « Renaissance byzantine » doit à la copie des très vieux modèles[1].

A Gračanica (fig. 430), le porte-éponge disparaît et le centurion, coiffé du voile, sans doute revêtu de la chlamyde, montre la croix, non plus en pliant le bras à la manière byzantine, mais en l'allongeant suivant le modèle d'Assise et de Sienne, qui se répand alors en Macédoine[2] et jusqu'à Sainte-Sophie

1. Ce n'est pas Moïse, comme en Bukovine : Podlacha, *Mal. Buk.*, p. 95, 102.
2. Mateica, dans la scène du coup de lance, Malyj Grad (Prespa), icone du Musée Alexandre III, Vatopédi, broderie de Tver (fig. 433, 435, 445, 446).

de Trébizonde. Les lances dressées dans le fond, la foule qui déborde sur les côtés rappellent à la fois les modèles byzantins du XIIe siècle et les répliques italiennes du XIVe (rétable, Daddi). Le peintre de Gračanica aura connu ces répliques, puisque le geste du centurion n'appartient pas à la tradition byzantine ; mais il a trouvé dans quelque modèle analogue au Paris. 74 le disciple à cheveux gris, sans doute Joseph d'Arimathie, prosterné au pied de la croix [1], l'église et la synagogue, l'une amenée, l'autre repoussée par un ange [2].

A Mistra, la composition de Saint-Jean [3], comparée au psautier de Mélisende, nous montre jusqu'à quel point le XIVe siècle pouvait assouplir, enrichir un type iconographique, sans y rien changer d'essentiel. La barbe d'Ésopos, blanche comme en Cappadoce, s'allonge démesurément et se recourbe, comme si un souffle la soulevait [4]. Il semble encore présenter l'éponge, bien que l'objet n'ait point laissé de trace. C'est évidemment l'école macédonienne qui a dessiné la courbe expressive du Christ, fait pencher Jean vers Marie. On croirait que Gradac a fourni le modèle de ce centurion qui perd l'équilibre, de ces jambes bizarrement inclinées en tous sens.

Dans tous ces monuments, Marie et Jean répètent les gestes accoutumés, suivant le type qui prévaut dans chaque région : cappadocien en Russie (psautier slavon Chludov), byzantin en Macédoine et à Mistra. Le disciple, tourné et même parfois penché vers la mère, ne cherche pourtant pas à la consoler. Nous ne l'avons vu qu'une fois, à Castoria, dans l'église des Taxiarques, décorée en 1352, sous un prince serbe, frère d'Étienne Dušan, saisir de ses deux mains le poignet de Marie, qui écarte son voile, le corps légèrement affaissé. Ainsi, même cette Macédoine, largement ouverte à l'influence de l'Ouest, hésitait à admettre ce geste familier, qui choquait le sentiment de la réserve, si profond en Orient.

Le type crétois : Mont-Athos et Péribleptos. — Les mo-

1. Voyez la pl. 179 et la réplique bulgare de la Collection Curzon, n° 153, citée par Sauerland-Haseloff, p. 179. — De même, à Moldavița : Podlacha, *Mal. Buk.*, p. 95.— Dans le tétraévangile Gabbay, un donateur s'agenouille. Sur ce motif, voy. Baumstark, *Röm. Quartals*, t. XXIV, 1910, p. 40.

2. Cf. Sauerland-Haseloff, p. 179. Aux exemples cités, il faut ajouter la grande église de Studenica et celles de Bukovine : Podlacha, *op. l*, p. 95, 101.

3. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 105. 1.

4. Si la reliure du Paris. lat. 10438 n'était point suspecte, comme vient de le montrer Goldschmidt, n° 79, on penserait que les deux monuments reproduisent, sur ce point, quelque vieux modèle syrien.

numents de cette famille seront examinés avec le type symétrique, dont ils représentent une simple variante. L'habitude étant prise, on déplaçait Jean arbitrairement. Presque tous présentent un trait commun : Marie entourée par les femmes, soutenue par l'une d'elles à l'épaule et au coude. Presque tous aussi conservent à Jésus l'élégance paisible de Daphni. Mais un autre motif, l'attitude de Jean, permet de les partager en deux groupes.

Le premier comprend les prototypes (Monréale et Aquilée, fig. 475), les monuments macédoniens ou russes du xive et du

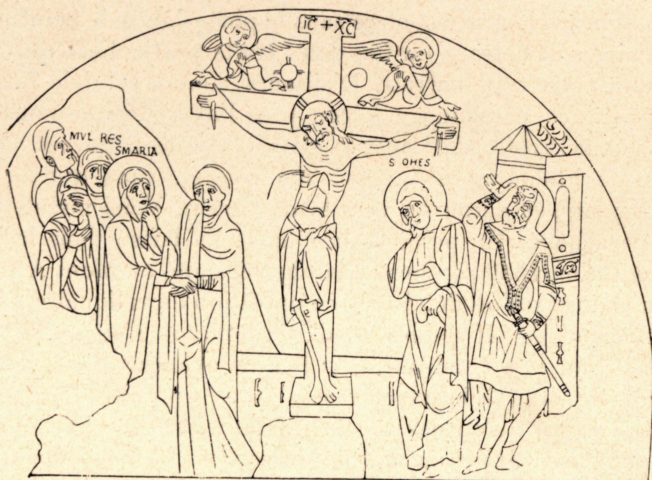


Fig. 475. — Fresque d'Aquilée.

xve siècle, enfin, les fresques du Mont-Athos et des Météores, jusque vers le milieu du xvie. Il doit à la Cappadoce Marie et Jean, portant chacun une main à leur joue ; à Byzance, les saintes femmes, groupées autour de la mère, et le centurion, gesticulant près du disciple. A Lavra (fig. 476) et à Dionysiou, la composition atteint un plus large développement. Aux trois croix de Kiev et d'Iviron, s'ajoutent d'autres motifs, que nous avons rencontrés déjà : le temple et le rocher, à Toqale (et à Aquilée) ; les jambes brisées, à Gračanica ; les Juifs et les soldats regardant de loin, à Nagoriča et dans le Berol. qu. 66. Les murs de Jérusalem, à peine esquissés à Kiev [1] et à

1. Voy. Ajnalov-Rjedin, *Zapiski*, t. IV, p. 320.

Aquilée, se découpent capricieusement. Enfin, le peintre de Stavronikita complète ce riche ensemble avec les morts sortant des tombeaux. En revanche, vers 1463, le reliquaire de Bessarion (fig. 478) [1], où la sainte femme lève la main sans toucher Marie, n'a reçu qu'un petit nombre de ces accessoires : les murs de Jérusalem, les Juifs et le porte-éponge, derrière Jean et le centurion, le partage des vêtements ; mais ces détails ont exactement le même aspect qu'à Lavra, et nous montrent ainsi qu'au temps de Raphaël une école byzantine, après un intervalle de soixante et dix ans, n'a pas su changer un trait à ses poncis.

En figurant le porte-éponge sans le porte-lance, le peintre du reliquaire a déjà tracé un des deux traits particuliers qui distinguent notre type narratif. D'ailleurs, comme celui de Lavra, il prête à ce personnage à peu près l'attitude que nous lui voyons sur l'ivoire de Londres et la porte de Bénévent : l'attitude de l'homme qui a joué son rôle et, sans quitter ses instruments, se détourne vers le centurion. Voici maintenant le type achevé. Un peintre slave nous l'a laissé dans le kellion édifié en 1550 par le patriarche Jérémie, au Mont Athos [2]. Il n'a changé qu'un détail à la composition du reliquaire : Jean passe à gauche. Il semble venir du fond et s'approche tout près de Marie, à l'endroit où la femme avançait pour la soutenir. A droite, à la place restée vide, un Juif, d'un geste véhément, tel qu'en dessine le miniaturiste du Laur. VI 23 (fig. 453), met Jésus au défi de descendre. Le porte-éponge a revêtu, ainsi qu'à Lavra, une longue tunique, au lieu du costume militaire, et n'a plus son roseau dans la main. A quelque modèle semblable, le peintre de Sainte-Sophie, à Mistra, aura emprunté la pose de Jean, vivement incliné, et cette singulière perspective qui le place vers le fond : mais, Marie replie son bras selon le type byzantin [3] et le groupe de droite appartient au type de la Péribleptos.

Cette figure de Jean, courbée par la douleur, contraste avec l'élégance de Jésus en croix. Les peintres crétois l'ont prise aux Slaves. Ils conservent mieux le sens de la tradition byzantine, lorqu'ils posent Jean de face, comme un prophète, avec

1. Lichačev, *Ist. značenie*, p. 13, fig. 13. Voyez, plus haut, p. 344, note 2.
2. Kondakov, *Licevoj ikonopisnij podlinnik*, I, p. 74, fig. 116.
3. Comparez avec une reliure de Saint-Marc : Pasini, *Il tesoro di san Marco*, pl. XIII; Schlumberger, *Épopée*, I, p. 748.



Fig. 476. — Fresque de Lavra, au Mont Athos.
(Aquarelle de J. Ronsin).

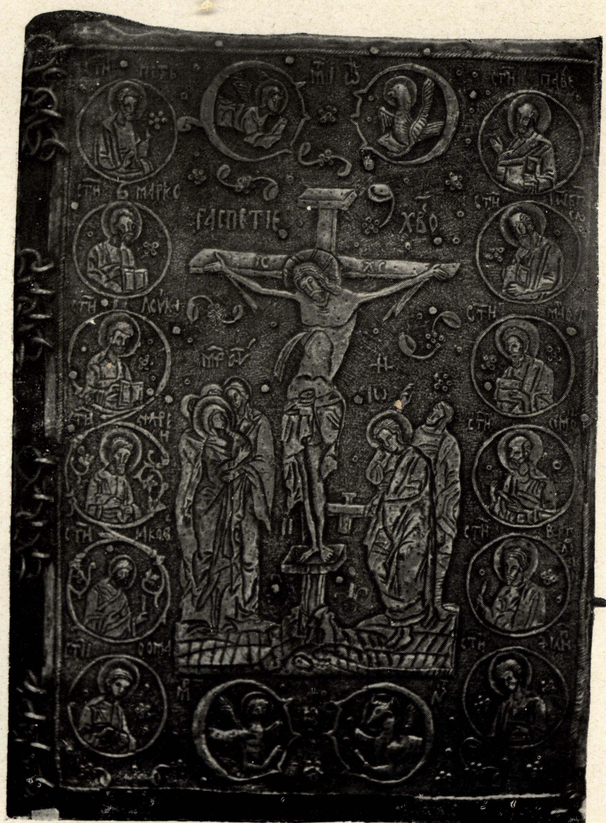


Fig. 477. — Reliure d'un évangéliaire d'Esphigménou, au Mont-Athos.
(Phot. Kondakov).



Fig. 478. — Reliquaire de Bessarion, Kgl. Hofmuseum, à Vienne.

(Phot. communiquée par la Direction du Musée).

le bras droit replié devant la poitrine. Nous savons que, sur ce point, ils interprètent un vieux modèle cappadocien, d'accord avec les orfèvres de Géorgie. Aussi, éprouverons-nous quelque surprise en face des dates. Si nous écartons l'inscription suspecte (1423) de la fresque de Saint-Paul, au Mont-Athos (fig. 479) [1], et la broderie de Tver, d'époque incertaine, nous nous trouvons transportés en plein XVIIe siècle, avec la fresque de Koutloumous [2], l'icone de Saint-Eustathe, l'homophorion de Grottaferrata (1618), celui du patriarche Denys (1672) [3], enfin, deux icones crétoises, l'une, peinte en 1638 par Constantin Paléocappa et conservée en son lieu d'origine, à Ghonja, près Chissamo (fig. 480) [4], l'autre, recueillie et dessinée par D'Agincourt [5]. Ajoutons qu'à Dochiariou, en 1568 (fig. 5) [6], Jean, levant la main sur le côté, comme à Daphni, se rapproche de notre type, plutôt que du précédent.

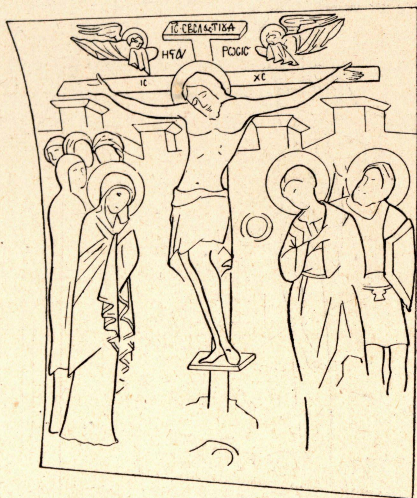


FIG. 479. — Fresque de Saint-Paul, au Mont-Athos

Presque tous ces artistes suivent ce type moyen, créé par Byzance : à Marie et aux saintes femmes, ils opposent Jean et le centurion. Constantin Paléocappa l'a développé, mais dans un tout autre esprit que, cent ans plus tôt, son compatriote Théophane, à Lavra : à la claire symétrie byzantine, il substitue la foule vivante du Trecento, deux groupes compactes de figures variées, qui se pressent de chaque côté de la

1. H. Ét. C 316 : Marie, comme sur le reliquaire de Bessarion, n'est pas soutenue.

2. Les peintures datent de 1540 (voy. Brockhaus, p. 279), mais les voûtes sont repeintes. On voit un cavalier dans la foule.

3. Phot. Lampakis 3195.

4. Gerola, *Mon. veneti*, p. 325, fig. 379. Voy. p. 326, note 1. Nous avons établi notre dessin d'après la photographie que l'auteur a bien voulu nous communiquer.

5. D'Agincourt, *Peinture*, t. V, pl. CXI.

6. H. Ét. C 275.

croix. Mais ses Juits ou ses soldats, autour du disciple, n'expriment point l'effroi comme ceux de Cimabue ou de Duccio.



Fig. 480. — Icone de Constantin Paléocappa, à Ghonja (Crète).

Bien que déjà les morts, dans le lointain, soulèvent les couvercles des tombeaux et qu'un cavalier ait percé le flanc, ceux-

ci profèrent leurs blasphèmes [1], tandis que le bon larron supplie Jésus de se souvenir de lui, au Paradis [2]. Notre imagier a emprunté aussi à l'Occident la courbe de Jésus ouverte à gauche, contrairement à l'usage byzantin [3], et les contorsions des larrons [4], qui rappellent singulièrement, avec le bourreau assis sur l'échelle, le Coup de lance de Rubens, au Musée d'Anvers.

A cette icone, nous en joindrons d'autres, plus simples, où nous retrouvons Jean près de Marie, soit qu'il passe à gauche, à la suite des femmes [5], soit qu'elle se porte à droite, après lui, pour laisser le champ libre au cavalier et aux morts, que l'on voit ressusciter au premier plan [6]. Un autre Crétois [7] suit plus exactement les vieux modèles, en transposant l'apôtre à gauche, au devant de la mère. Il lui prête les mêmes gestes que Paléocappa, la même élégance, mais lui fait tourner et

1. On lit leurs paroles sur des rouleaux : le premier, coiffé d'une tiare, dit :

ὁ χ̅ς̅ βασιλεὺς τοῦ ιη̅λ καταβα
τω νῆν ἀπὸ τοῦ σταυροῦ

et l'autre :

πέποιθεν ἐπὶ τὸ, θεὸν ρυσάτω
νῆν αὐτὸν ει θέλι αὐτὸν.

2. En haut, à gauche :

κεκλεισμένας ινυξ[ε]ς τας (lis. ἤνοιξες)
ἐδὲμ πύλας βαλὼν... στε
καὶ αιτὸ μνήσθητί μου (lis. αἰτῶ)

L'inscription comprend deux iambes.

3. Sacramentaire de Drogon. — Ivoires de Munich (Cim. 60) et du British Museum (n° 51) : Goldschmidt, n°s 130, 136. — Ivoire de Cluny, xe siècle : voy., plus haut, p. 429, note 5. — Ivoire rhénan du Musée de Berlin, xie siècle : W. Vöge, *Elfenbeinbildwerke*, pl. 15, n° 45. — Ivoire de Darmstadt, xiie siècle : Becker-Hefner, *Kunstwerke und Geräthschaften*, t. I, pl. 47. — Porte de Sainte-Marie-du-Capitole, à Cologne : voy., plus haut, p. 427, note 7. — Psautier de Hambourg, vers 1200 : Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, pl. XXXVIII. — Porte de Pise : phot. Brogi 3457. — Fresque du Séminaire de Trévise : phot. Alinari 18831. — Marc. lat. 77, fol. 55 v, xiiie siècle. — Croix processionnelle du xiiie siècle : Michael Engels, *Die Kreuzigung*, pl. 13, fig. 44. — Tableau de la Pinacothèque de Munich, n°s 979-980, attribué à l'école de Cavallini : phot. Hanfstaengl 1128. — Triptyque de la Chartreuse de Porta Coeli, vers 1400, au Musée de Valence : Bertaux, dans A. Michel, *Hist. de l'Art*, t. III. 2, p. 768, fig. 449, etc. — En Allemagne, voyez les monuments reproduits par Schönermark, *Der Kruzifixus*, fig. 64, 72, 73.

4. On en trouverait bien des exemples en Italie, au xve siècle. Voyez une autre icone grecque de ce temps, au Musée Chrétien du Vatican : Uvarov, *Sbornik melkich trudov*, t. I, p. 224, n° 38, pl. CIX. 158.

5. Artaud de Montor, *Peintres primitifs*, pl. 53.

6. Collection Bagge, à Copenhague, n° 21.

7. Emmanuel Τοῦ Λαμπρα... : Lichačev, pl. LXX. 105.

lever la tête vers Jésus. Il suit mieux la tradition en disposant les sarcophages au pied de la croix. Il semble avoir copié ses larrons d'après la fresque de Lavra et met au même endroit le temple crevassé, tout en lui donnant l'aspect d'une église latine. Mais il nous laisse à peine reconnaître ces quelques vestiges du passé parmi tant de motifs italiens. Il dessine le Christ, le bourreau sur l'échelle, suivant le même modèle que le peintre de Ghonja ; il donne plus d'ampleur aux deux groupes qui se massent sur les côtés de la croix, plus de force dramatique à la composition, en nous montrant Marie défaillante, auprès du disciple impassible. S'il a précédé son confrère crétois, ce n'est pas de beaucoup.

Il s'éloigne moins encore du coffre de Bologne (fig. 481) : il



Fig. 481. — Coffre de Bologne (partie centrale).

dessine presque partout exactement les mêmes figures. En réalité, il resserre en un cadre étroit ce que le sculpteur développe sur une longue frise. Mais celui-ci, à l'exception du temple, efface les derniers traits légués par Byzance : les morts ressuscitant, Jean posé comme un prophète. Près de Marie évanouie, l'apôtre, tourné vers la croix, prie, avec les mains join-

tes. Tous les détails, même le Christ et les larrons, appartiennent à l'art du Trecento. L'ensemble rappelle quelques tableaux de l'école florentine [1]. Il contraste avec les scènes du pourtour, presque en tous points semblables à celles de Lavra et de Dionysiou, le Crucifiement, qui s'y trouve à son rang, comme les autres. Les artistes grecs fixés en Italie devaient sentir profondément l'attrait de ces vieux modèles pour exécuter d'après eux les morceaux de choix et n'utiliser leurs propres poncis que dans les accessoires. Le triptyque de Ravenne, sculpté par un moine grec, suggérerait les mêmes observations.

Du vieux modèle byzantin, les Crétois ne retenaient que quelques traits exacts. Les Russes ont conservé l'ensemble, mais en déformant les détails. Nous les reconnaissons pourtant, après le milieu du XVIIe siècle, à travers le style affadi de Jaroslavl [2] : Jean tourne les yeux vers une Vierge italienne, priant, avec les mains jointes, et soutenue au coude par deux femmes. Les soldats, seuls, à droite, sans la foule, regardent paisiblement : trois jettent les dés, un autre tient le seau et l'éponge, le centurion gesticule à gauche ; dans le bas, les morts sortent des tombeaux, enveloppés de leurs linceuls [3]. Mais, ce commun modèle va-t-il nous échapper ? Non. Nous le trouvons dans la Péribleptos de Mistra [4]. Ici, l'attitude de Jean, son geste, le dessin des draperies rappellent si exactement l'icone crétoise qu'on peut sans hésitation combler la lacune et restituer au personnage la tête levée et tournée vers Jésus. Et, d'autre part, les motifs que nous avons relevés dans l'icone russe occupent à peu près la même place dans notre fresque. Alors, nous reconnaîtrons, à Mistra, la main de ces imagiers qui, au XVIIe siècle, peignaient Jean comme un prophète byzantin.

Nous ne nous arrêterons pas pourtant à cette figure trou-

1. Florence, Accademia, n° 10 : voy. p. 420, note 3. — Pise, Museo Civico, Taddeo di Bartoli : phot. Alinari 8896. — Pour l'attitude de Jean, on peut citer aussi : Florence, réfectoire de Santa-Croce : voy. p. 419, note 3. — Rome, Palazzo Corsini : voy. p. 420, note 3. — Artaud de Montor, pl. 31. — Pour le porte-éponge, tableau de Roberto di Oderisio, à Eboli : phot. Brogi 8499.

2. Lichačev, pl. CCLXXV. 529 (Coll. de l'auteur).

3. Joseph d'Arimathie embrasse la croix, comme à Gračanica.

4. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 117. 2. Sur un beau crucifix en bois sculpté de la Collection Bagge, à Copenhague, nous retrouvons notre composition, très simplifiée : à gauche, les femmes entourent et soutiennent Marie ; à droite, quatre soldats regardent Jésus. Le sculpteur a omis la figure de Jean et effacé les gestes distinctifs du centurion et du porte-éponge.

blante, sachant que ces Crétois, au Mont-Athos, étaient capables de reproduire après trois siècles, sans y rien changer, les compositions familières aux primitifs italiens. Or, justement l'ivoire de Londres, la porte de Bénévent et le tableau de Soest nous montrent aussi, dans une composition analogue, l'apôtre, près de Marie, tenant la main devant sa poitrine, selon le vieux modèle d'Hemsbey-Klissé. Mieux encore, vers le milieu du XIVe siècle, un primitif vénitien (fig. 482) [1] le représente soutenant lui-même la Vierge, mais si discrètement qu'il dessine encore le mouvement de la tête et du bras gauche, suivant le type de l'icone Lichačev. Il est clair qu'il a transformé selon l'esprit du Trecento, en rompant la claire symétrie de l'ordonnance byzantine, en mélangeant les figures, un modèle analogue à celui de la Péribleptos, dont il a conservé quelques traits précis : le Golgotha capricieusement découpé, les murs de Jérusalem dans le fond, les anges qui volent au-dessous de la traverse, l'équipement des soldats, qui seuls, sans les pharisiens ou le peuple, accompagnent le centurion et le porte-éponge, enfin, ceux qui se disputent la tunique, assis à droite et serrés dans leur cuirasse. Il interprétait un modèle analogue, mais non le même, car le centurion et le porte-éponge, à Venise, rappellent Toqale, à Mistra, le Paris. 74.



Fig. 482 — Tableau de l'Accademia, n° 21, à Venise.

Notre fresque dépend bien de ces miniatures. Nous y retrouvons le centurion avec son bouclier rond, serré sous le bras gauche (pl. 140 et 180), le porte-éponge, avec cette silhouette

1. On a reproduit le même type, avec moins de figures, à droite, dans le dôme de Pirano : Caprin, *L'Istria nobilissima*, t. II, p. 60.

arquée, si caractéristique (pl. 88 et 178), approchant encore le roseau, un vrai soldat, suivant le quatrième évangile, et non l'homme du peuple que désignent les synoptiques. Nous y retrouvons aussi Jean avec la main devant la poitrine, soit à droite, de l'autre côté de la croix, conformément à la tradition (pl. 180), soit à gauche, auprès des femmes (pl. 88). Nous y retrouvons les soldats tout équipés, tirant au sort la tunique sans couture (pl. 87, 180), enfin, la résurrection des morts, dressés dans un sarcophage, tenant les mains levées sous le linceul (pl. 51). Ainsi, nous remontons, par delà les exemples du XIIe siècle, jusqu'aux sources mêmes.

Mais, déjà, dans notre composition, ce vieux modèle byzantin a subi une notable élaboration, sous l'influence du Trecento. Il ne lui doit pas seulement les casques, les boucliers oblongs, que nous pouvons relever dans le tableau de Lorenzetti, à Sienne (fig. 397), ou dans la fresque de Berna, à San Gimignano, mais encore d'autres nouveautés plus caractéristiques, que nous saisirons en étudiant deux motifs secondaires : les larrons et le partage des vêtements.

A Mistra, à Lavra et dans nos icones, les larrons ont les bras passés derrière la traverse. Sur ce point, nos iconographes ont rompu avec la tradition byzantine, que nous avons suivie depuis les miniatures de Rabula jusqu'à celles d'Iviron, n° 5, (fig. 450) et du Berol. qu. 66 (fig. 452), depuis les fresques de Toqale et de Kiev jusqu'à celles de Gračanica (fig. 464). Ils dépassent ainsi Duccio, Simone Martini, Angelico et bien d'autres maîtres du Trecento. Mais, ils n'ont point imité le réalisme violent des Crucifiements tumultueux de Santa Maria di Donna Regina, d'Assise, du Campo Santo ou du Sagro Speco [1]; ils n'ont point dessiné les bras levés au-dessus de la tête, retournés au coude, accrochés, pour ainsi dire, à la traverse. Il ont repris l'ancien modèle, commun à la Cappadoce et à l'Occident, celui que les primitifs, tels que les peintres de Sant'Urbano et des Santi Quattro Coronati (1248) ont transmis à l'école de Cavallini (tableau de Munich)[2]. Mais le doivent-ils à ces primitifs ? Au XIIe siècle, le Copte 13 continuait en Orient la tradition cappadocienne et, à Mistra, l'on peut reconnaître, à l'endroit des épaules, l'arrangement particulier à cette miniature

1. Sauf au Musée Chrétien du Vatican : voy., plus haut, p. 455, note 4.

2. Voyez aussi, parmi les ivoires gothiques, un triptyque du Musée de Cluny, n° 1097, XVe siècle : phot. Giraudon 307.

(fig. 455). Pourtant, quelque œuvre analogue au tableau de Munich, sorti des ateliers de Cavallini, aura prêté à notre peintre ces silhouettes souples et pittoresques, perdues dans le lointain, et ces croix très simples, sans la pointe supérieure qui, d'ordinaire, en Orient, dépasse la tête du supplicié [1].

Dans la plupart des monuments byzantins, les soldats qui se disputent la tunique lèvent chacun la main droite en même temps, comme le commande le jeu (fig. 450, 455) [2]. Nos iconographes, du XIVe au XVIIe siècle, se sont appliqués à varier les mouvements et les attitudes, sans rien pourtant changer d'essentiel au système. Mais, dans le psautier serbe, sur le reliquaire de Bessarion, à Lavra, à Dionysiou, une seule main se lève, les cinq autres tiennent l'étoffe. Nous croyons ainsi revoir les deux soldats des miniatures ottoniennes tirant la tunique, chacun des deux mains, pour se l'arracher [3]. La Péribleptos, ici encore, s'oppose à Lavra. Non seulement les trois hommes portent casque et cuirasse, mais ils se serrent l'un contre l'autre, mêlant leurs cinq poings crispés, leurs cinq bras tendus. Dans ces mouvements ardents, nous sentons l'esprit du Trecento, et nous allons chercher l'analogue soit en Allemagne, à Schwarzrheindorf, soit en Italie, au Sagro Speco et surtout dans la Collégiale de San Gimignano [4].

Mettons encore une fois notre composition de Mistra en présence du tableau vénitien de l'Accademia. Les deux œuvres nous paraissent élaborées, vers le milieu du XIVe siècle, dans la même ambiance. Mais, quelle différence instructive ! Le Vénitien anime son modèle byzantin et le transforme, selon l'esprit du Trecento. Le Grec, fidèle à sa tradition grave et froide, se borne à l'enrichir de quelques traits nouveaux, qui passeraient inaperçus sans une minutieuse analyse.

1. Voyez aussi le triptyque de la Chartreuse de Porta Coeli, à Valence : Bertaux, dans A. Michel, *Hist. de l'Art*, t. III, 2, p. 768, fig. 449. En Orient, nous n'en connaissons d'autres exemples que le coffre de Bologne et le podlinnik de Sij, pl. XXXI-XXXII.

2. Rabula. — Laur. VI 23, fol. 58 v. — Paris. 74, pl. 87, 180. — Psautier de Londres, fol. 23. — Psautier de 1397 : *Korrekt. listy*, fol. 28. — Iviron, nº 5. — Berol. qu. 66. — Copte 13. — Codex d'Aix-la-Chapelle.

3. Codex Egberti, Cim. 58, Gotha, Brême, Sant' Angelo in Formis.

4. Phot. Lombardi 1697 ; Rothes, *Sienes. Malerei*, pl. XXXIII.

CHAPITRE VIII

Le cycle de la Sépulture

Les synoptiques [1] rapportent que Joseph d'Arimathie demanda à Pilate le corps de Jésus, le descendit [2], l'enveloppa dans un linceul et roula une grande pierre à l'entrée. Tous trois mentionnent les femmes, mais diversement. D'après Matthieu, « Marie-Madeleine et l'autre Marie étaient assises en face du tombeau » ; d'après Marc et Luc, « elles regardaient où on le mettait ». Jean (19. 38-42) mentionne aussi Nicodème : « Ils prirent (ἔλαβον) le corps ensemble. »

Chrysostome [3] commente brièvement ces faits très simples. Joseph montre son amour et son courage. Les femmes « apportèrent des parfums et attendaient, près du tombeau, de pouvoir, si la fureur des Juifs se relâchait, retourner et les répandre. » Pas un mot de leur douleur [4].

L'évangile de Nicodème, dans sa première rédaction [5], ne fait que répéter les synoptiques. Le récit de Joseph d'Arimathie, composé au VIIe siècle, en Palestine [6], les combine avec le quatrième évangile : « Je pris avec moi Nicodème, qui était disciple du Christ, comme moi, et nous le descendîmes du bois, de nos propres mains. »

Mais, en remaniant le célèbre apocryphe [7], on a amplifié l'épisode. Ce nouveau texte, en effet, donne un tour dramatique à l'entrevue de Joseph et de Pilate, raconte que les deux hom-

1. Mat. 27. 57-61 ; Marc 15. 42-47 ; Luc 23.56.
2. Matthieu : λαβών ; Marc et Luc : καθελών.
3. *In Mat. Homil.*, 88. 2.
4. Voyez aussi *In Joh. Homil.*, 85.
5. *Evangel. Nicodemi*, I. A, ch. XI, Tischendorf, p. 234, en latin, p. 343.
6. Connu par une traduction géorgienne : éd. Marr, *Izdanija Fakulteta vostočnych jazykov*, n° 5. *Teksty i razyskanija po armjano-gruzinskoj filologii*, II, Saint-Pétersbourg, 1900, ch. 6 et 7, p. 27.
7. *Evangel. Nicodemi*, I. B, ch. XI, p. 287.

mes, « avec la Mère de Dieu, Madeleine, Salomé, ainsi que Jean, l'ensevelirent dans un drap blanc, selon l'usage, et le déposèrent dans le tombeau » ; enfin, il rapporte les lamentations pathétiques, prononcées, d'abord, par les principaux personnages.

Les iconographes ont aussi développé peu à peu le drame humain, qui était contenu dans le récit si sobre de l'Évangile.

D'abord, aux Saints-Apôtres, entre la mort et la résurrection, le mosaïste n'a placé qu'une scène, les Maries assises en

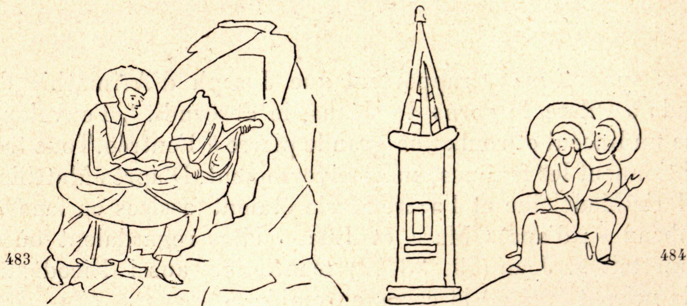


Fig. 483-484. — Psautier du Pantocrator, n° 61.

face du sépulcre, comme si le sentiment antique de la réserve empêchait encore de figurer le corps inanimé [1]. Pourtant, il dépasse l'exégèse sévère de Chrysostome : les femmes « déchirent leurs joues, pleurent, penchent leur visage abattu et douloureux, ne regardent que le tombeau, sans pouvoir s'en détacher [2]. »

Au xe siècle, le Paris. 115, entre le Crucifiement et les Saintes Femmes au tombeau, comprend, sur deux pages distinctes, en marge, deux sujets : la Mise au tombeau et les Maries assises [3], et ces deux seulement, car les précédentes [4] n'ont point reçu de miniatures. On a donc développé l'illustration de Matthieu. Ces deux images, le Petropol. 21, fol. 8 v (fig. 485), les réunit à l'intérieur d'un même cadre, sur deux registres ; le Chludov et le Pantocrator. 61 (fig. 483-484) *les rattachent* à

1. Voy. Heisenberg, *Apostelkirche*, p. 253.

2. *Op. l.*, p. 59-60. D'après Germain Ier (715-730), Marie prononce τὰ ἐπιτύμβια θρηνῳδήματα devant le tombeau contenant le corps : Migne, t. 98, col. 277 B.

3. Fol. 140, près de Mat. 27. 60 ; fol. 140 v, près de Mat. 27.64 : miniatures effacées.

4. Fol. 138 v, 139, 139 v.



Fig. 485. — Évangile de Saint-Pétersbourg (Petropol. 21).

(Bibl. d'Art et d'Archéol.).

des versets différents [1]. Le Paris. 115 et le Petropol. 21 reproduisent à peu près le même modèle, celui que l'on a conçu, en face du texte, pour un cycle narratif. En effet, dans aucune des deux scènes, nous ne voyons le Saint-Sépulcre, embelli par les soins d'Hélène : toutes les figures, tournées vers la droite, ont devant elles le tombeau primitif, creusé au flanc d'un rocher et placé au pied des montagnes (Petropol. 21) ou dans un jardin (Paris. 115). A cette rédaction nouvelle, le Chludov et le Pantocrator. 61 ont emprunté seulement la Mise au tombeau, car ils nous montrent les Maries assises, non plus parallèlement, mais presque dos à dos, non à gauche, mais à droite, en face d'un édicule élancé, au toit pointu, tel qu'on en sculptait parfois sur les sarcophages [2].

Dans la première moitié du xe siècle, la frise de Toqale (fig. 497), entre le Crucifiement et les Saintes-Femmes, fait place aussi à deux sujets : Descente de croix, Mise au tombeau. Les Maries assises disparaissent désormais. Nous retrouvons ce nouveau groupe, sur deux registres ou dans une frise, dès la fin du ɪxᵉ, dans le Paris. 510 [3], aux xɪᵉ-xɪɪᵉ, dans le Paris. 74, pl. 52, 88, 181, et le tétraévangile de Gélat [4], au xɪɪɪᵉ, dans le psautier Hamilton [5]. Nous le retrouvons aussi en Occident, au ɪxᵉ, dans l'évangéliaire d'Angers [6], vers la fin du xᵉ, dans les miniatures des Ottons [7].

Les deux écoles s'accordent sur le choix des sujets, elles diffèrent dans la composition. Les Byzantins, à Toqale, dans le Petropol. 21 ou le Paris. 510, par exemple, figurent les deux hommes vêtus à l'antique, marchant tous deux vers la droite, l'un tenant les pieds, l'autre, les épaules. Les Latins, dans l'évangéliaire d'Angers, les mettent face à face et les habillent d'une

1. La Mise au tombeau, au ps. 87. 7, dans le Chludov (Kondakov, *Drevnosti*, 1878, pl. VII. 3) et le Pantocrator. 61, fol. 122. — Les Maries assises, au ps. 43. 24, dans le Chludov (Tikkanen, *Psalterillustration*, p. 63, fig. 80, ne figure pas le tombeau) ; au ps. 79. 3, dans le Pantocrator. 61, fol. 112.

2. Saint-Celse, à Milan : Garrucci 315. 4.

3. Omont, pl. XXI.

4. Fol. 138 : Pokrovskij, *Opisanie*, p. 289, n° 133, pl. VI. 2.

5. Tikkanen, *Psalterillustration*, p. 60, note 1.

6. Bibl. mun. 24 : phot. Boinet.

7. Codex Egberti : Kraus, pl. LI. — Évangéliaire d'Otton III : Leidinger, *Miniaturen*, I. 50 ; Vöge, p. 61 et 71, fig. 8. — Brême : phot. Pfeiffer. — Gotha, fol. 101 : phot. Haseloff. — Göttingen, theol. 231, fol. 64 : phot. Haseloff. — Boîte à reliques, au Musée de Berlin, xɪɪᵉ siècle : W. Vöge, *Elfenbeinbildwerke*, pl. 19, n° 64.

tunique courte. Ensuite, ils placent entre eux, soit le tombeau, dans le fond [1], soit le sarcophage, prêt à recevoir le corps. Mais cette variante n'est pas étrangère à l'Orient. Au XIIe siècle, le Copte 13, fol. 276, dans le texte de Jean (fig. 486), nous montre Joseph entrant à reculons dans le tombeau, car il s'est retourné vers son compagnon pour déposer le fardeau. Ici, ce geste seul nous éloigne du Petropol. 21. Mais voici qu'au XVe siècle, quelques miniaturistes arméniens de la région de Van [2] retrouvent les traits caractéristiques de la miniature d'Angers : les tuniques courtes, pas de tombeau, ni de sarcophage. Les deux hommes, symétriques par rapport à la croix, ne se tiennent plus au-dessous, dans un autre registre ; on les voit en avant, portant le corps sur une plaque de pierre, suivant la légende qui avait cours en ce temps [3]. Cette étrange composition représente « l'enterrement du Seigneur Dieu dans le tombeau neuf », d'après quelqu'un de ces très vieux modèles que ces imagiers conservaient avec amour [4], d'après le lointain prototype de nos images latines.

Le Laur. VI 23 nous montrera que le Thrène représente au début une simple variante de la Mise au tombeau. Il en prend la place, au-dessous de la Descente de croix, dans certaines miniatures [5] et certains ivoires [6]. Au XIVe siècle, les deux sujets ensemble viendront au premier plan, formant un groupe d'élection, le groupe des scènes poignantes, où la mère manifeste son amour et laisse éclater sa douleur.

Ainsi, de siècle en siècle, s'accuse le progrès du pathétique. Les femmes pleurent doucement devant le tombeau scellé, on porte la momie, on descend de la croix le corps nu, puis, toujours nu, sur le sol, on l'entoure de gestes douloureux ou de caresses. Chaque fois, l'image la plus tragique chasse la plus discrète.

1. Évangéliaire de la Bibliothèque de l'Arsenal, n° 592, fol. 69, X^e-XIe siècle : phot. Boinet. — Sacramentaire de Göttingen.

2. Tétraévangile de Saint-Jacques de Jérusalem, XIVe-XVe s. : phot. Baumstark. — Paris. arm. 18, fol. 13 : phot. Macler. — Paris.syr. 344, fol. 6. — Dans le manuscrit Gabbay 1594), les deux disciples, assis, soutiennent le corps, enveloppé, au-dessus d'une sorte de corbeille rouge-violet. Dans le fond, un troisième disciple, nimbé, et une femme, sans nimbe, portent des cierges.

3. Voy. Ajnalov, *Žurnal Ministerstva*, 1906, p. 248.

4. Nous en examinerons une variante en étudiant le Thrène : voy., plus loin, p. 499.

5. Harley 1810, fol. 205 v.

6. South-Kensington, n° 5.72 : Graeven, I. 64. — Musée National de Ravenne : phot. Alinari 18124.



Fig. 486. — Tétraévangile de la Bibliothèque Nationale (Copte 13).
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).



Fig. 487. — Tétraévangile de Berlin (Berol. qu. 66).
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).



Fig. 488. — Tétraévangile de la Bibliothèque Nationale (Copte 13).
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).



Fig. 489. — Tétraévangile d'Athènes, n° 93.
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).



Fig. 490. — Fresque de Nagoriča.
(Phot. Millet).

Non point sans retour pourtant, car certains développent le cycle. D'abord, avant la Descente de croix, le Laur. VI 23 comprend aussi l'épisode secondaire que l'Évangile de Nicodème a mis en relief : Joseph demandant le corps. Quelques tétraévangiles ont cette scène seule, dans le texte de Matthieu [1] ou de Marc [2]. Nos peintres l'ont mise à son rang, dans les fresques de Nagoriča, de Mistra [3] ou de Dionysiou [4]. Puis, après le Thrène, ils conservent la Mise au tombeau, avec les femmes, qui, déjà, dans le Paris. 115 et, presque toujours, depuis le XIe siècle [5], suivent le cortège. Enfin, — trait remarquable, — ils reprennent le vieux motif depuis longtemps abandonné : les Maries assises. Au XIIIe siècle, le miniaturiste du Berol. qu. 66 (fig. 487) [6] le traite, ainsi que le Crucifiement, exactement d'après le modèle du Chludov et du Pantocrator. 61, en remplaçant simplement l'édicule par un sarcophage, et, lorsque les peintres de Mateica, de la Péribleptos et de Sainte-Sophie, à Mistra, ou celui des Météores [7], représentent, comme le conseillera Denys de Fourna, « la garde au tombeau, ἐν τῷ τάφῳ κουστωδία », avec les deux Maries assises, ils suivent la pensée qui s'exprime déjà, au Ve siècle, sur l'ivoire du British Museum [8].



FIG. 491. — Suppl. grec 914.

Sans insister sur l'iconographie de ces sujets secondaires, nous observerons pourtant, en vue de notre conclusion, que le pein-

1. Suppl. gr. 914, fol. 90 v.
2. Copte 13, fol. 131 : Hyvernat, *Album de paléographie copte*, pl. XLII. — Athen. 93, fol. 169, près de Mat. 15.42.
3. Péribleptos : Millet, *Mon. Mistra*, pl. 122. 2.
4. H. Ét. C 286.
5. Psautier de 1066 : Addit. 19352, fol. 116. — Barberin. 372, fol. 143 v. — Tétraévangile de Gélat, fol. 217 : Pokrovskij, *Opisanie*, p. 298, n° 202. — Monréale : Gravina, pl. 20 B. — Crucifix des Offices, n° 4 : phot. Brogi 14681. — Péribleptos : *op. l.*, pl. 123. 2.
6. Fol. 95, au milieu de Mat. 27. 59.
7. Phot. Messbildanstalt 1371. 6.
8. N° 7 : Garrucci 446. 3. Voy., plus haut, p. 429, note 3. En effet, l'apocryphe et, plus tard, le synaxaire byzantin, précisant la pensée de Chrysostome (voyez, plus haut, p. 461), rapportent que les deux Maries demeurèrent ainsi jusqu'à l'arrivée de l'ange : voy. Smirnov, *Sirijskoe bljudo*, p. 18.

tre de la Péribleptos ne les a point traités comme ceux de l'Athos. Il ne montre point Marie portant la momie (fig. 525-526)[1], mais debout, à peine inclinée, avec un geste de douleur. Il ne représente point Pilate à gauche, interrogeant le centurion. Dans cette scène, Dionysiou (fig. 629) reproduit exactement Nagoriča (fig. 490), lointaine réplique du Laur. VI 23 (fig. 494, 527-529). La Péribleptos ressemble plutôt au Copte 13 (fig. 488), au Paris. Suppl. 914 (fig. 491) et surtout à l'Athen. 93 (fig. 489), au Coislin. 239, fol. 18 v, enfin, à une icone russe de Kiev[2]. Notre étude de la Descente de croix et du Thrène va faire ressortir le même contraste.

1. Dochiariou : H. Ét. C 271. — Reliquaire de Bessarion.

2. Musée de l'Académie théologique, n° 4486 : Lichačev, pl. CCXXX. 421. Partout, Joseph semble prononcer les paroles que lui prête le pseudo-Épiphane : « O Juge, je suis venu t'adresser une demande modeste... » (Migne, t. 43, col. 445). Voy. La Piana, p. 95 et 191.

CHAPITRE IX

La Descente de croix

Les textes. — Vers le IX[e] siècle, les mélodes nous dépeignent avec précision le geste de Joseph descendant le corps avec Nicodème [1]. Ils l'enveloppent de poésie : « Nous te savons, ô Joseph, semblable au char des chérubins, quand tu portes sur tes épaules le Christ-Roi, descendant de la croix [2]. »

Mais la Mère de Dieu, ayant pris part, d'après l'apocryphe, à l'ensevelissement, devait aussi assister à la descente de croix. Georges de Nicomédie la met au premier plan [3] : « Joseph demande et obtient le corps et, ayant richement orné la sépulture, il se hâte de le descendre de la croix. Il y voit de nouveau la mère debout, attendant et prête à tout, car elle avait assisté à la Passion avec décence et noblesse. De ses propres mains, elle aidait. Elle recevait dans son sein les clous que l'on arrachait, elle embrassait et baisait les membres que l'on détachait et, les posant sur ses bras, elle désirait effectuer à elle seule la descente de croix. » Notre sermonnaire byzantin trace ainsi, au IX[e] siècle, le programme que l'auteur des Méditations, au XIII[e], va développer, préciser ou même, sur certains points, corriger [4] : « On pose deux échelles sur les deux côtés de la croix. Joseph monte sur l'échelle du côté droit et travaille à extraire le clou de la main... Quand le clou est arraché, Jean fait signe à Joseph de le lui donner, afin que Notre-Dame ne le voie pas. Puis, Nicodème arrache celui de la main gauche et

1. Σὲ... καθελὼν Ἰωσὴφ ἀπὸ τοῦ ξύλου σὺν Νικοδήμῳ. Voyez, plus loin, p. 490, note 3.

2. Penticostarion, Athènes, p. 61 B ; Venise, p. 66 A. Ou bien : « Ayant pris sur tes épaules, ô Joseph, le Fils assis à la droite du Père... » (*op. l.*, p. 63 A ; Venise, p. 57 B). Voyez aussi p. 66 A ; Venise, p. 60 A. — Pseudo-Épiphane, dans Migne, t. 43, col. 449 C.

3. Sermon VIII, dans Migne, t. 100, col. 1485 C.

4. *S. Bonaventuræ Meditationes*, ch. LXXXI, Rome, 1596, t. VI, p. 407.

le donne de même à Jean ; il descend et va aux clous des pieds. Joseph soutenait le corps du Seigneur. Heureux Joseph, qui a mérité ainsi d'embrasser le corps de Jésus ! Alors, Notre-Dame prit avec respect la main droite pendante et la posa contre son visage. Elle la regarde et l'embrasse avec des larmes et des soupirs. »

Ainsi, Joseph, debout, à gauche, recevra d'abord le corps entre ses bras, prêt à le porter sur ses épaules. Il prend cette attitude dans le plus grand nombre des monuments antérieurs au XIII[e] siècle. Plus tard, monté sur une échelle, adossé contre la croix, il retiendra le buste qui tombe, et Marie, debout, à sa place, finira par soutenir à son tour le poids de son fils.

Les origines. — Les miniaturistes carolingiens et ottoniens, suivant exactement l'Évangile, n'ont mis en scène que les deux disciples. Ils représentent l'action déjà très avancée. En effet, dès le IX[e] siècle, dans l'évangéliaire d'Angers (fig. 492), par exemple, Nicodème décloue les pieds [1] ; vers la fin du X[e], dans les manuscrits de Reichenau et de Trèves-Echternach, sa tâche étant achevée, il aide Joseph à se charger du fardeau [2]. Ces attitudes appartiennent à un prototype oriental. Ce prototype, nous le découvrons en Cappadoce, dans la fresque mutilée de Tavchanle (fig. 620) [3], sous le règne de Constan-



Fig. 492. — Évangéliaire d'Angers.

1. Évangéliaire d'Angers (Bibl. mun. 24) : phot. Boinet. — Psautier de Saint-Bertin, à Boulogne-sur-Mer (Bibl. mun. 20), fol. 120, au ps. 106, vers l'an 1000 : phot. Boinet. — Wilson, *The missal of Robert of Jumiège*, pl. VII. — Codex d'Aix-la-Chapelle : Beissel, *Hs. Kais. Otto*, pl. XXXII. — Coffret, au Musée de Berlin, XII[e] siècle : W. Vöge, *Elfenbeinbildwerke*, pl. 19, n° 64.

2. Codex Egberti : Kraus, pl. LI. — Évangéliaire d'Otton III : Vöge, p. 61, fig. 8 ; Leidinger, *Miniaturen*, I. 50. — Codex de Gotha, fol. 101 : phot. Pfeiffer. — Codex de Brême : phot. Haseloff. — Parfois, on l'omet, selon la version des synoptiques, par exemple, dans le sacramentaire de Göttingen, theol. 231, fol. 64 : phot. Haseloff.

3. Phot. Jerphanion. Voy. *Bulletin Soc. Fouilles archéol.*, t. III, 1913, p. 41.

tin Porphyrogénète (912-959). Seuls, les deux disciples prenaient part à la scène : à gauche, Joseph recevait le buste entre ses bras ; à droite, Nicodème, presque entièrement disparu, se penchait, semble-t-il, sans mettre le genou en terre. Comme un peu plus tard, dans l'abside de Toqale (fig. 508), lorsque Joseph passe dans le fond pour céder la place à Marie, le corps se renversait dans la position où l'a dessinée le miniaturiste latin et formait visiblement aussi cette ligne brisée aux genoux que nous observons, ensuite, dans quelques répliques intactes (fig. 509-510). Déjà, il est vrai, Joseph porte le costume antique, et Nicodème, une longue robe. Mais le soleil et la lune rappellent encore le décor syrien, et les gestes ont cette franchise que l'Orient oppose toujours à la réserve byzantine.

En effet, vers le même temps, les Byzantins représentent plutôt le commencement de l'opération. Ils peignent Jésus encore attaché à la croix par la main gauche : Nicodème la décloue, tandis que Joseph enlace le buste. Il est probable qu'à l'origine ils se montrèrent, dans la composition, aussi sobres que les Latins, aussi respectueux du texte canonique. Un monument singulier nous en donnera quelque idée. En Arménie, le trésor d'Etchmiadzin possède une croix en bois sculpté, que le couvent de Havouts-Thar avait reçue, en 1013, de son fondateur, Grégoire Magistros, et qui passe pour plus ancienne [1]. Nous y voyons la main de Jésus reposer sur l'épaule de Joseph. Cette main qui tombe, loin des soins pieux de la mère, un Géorgien l'a sculptée aussi, au XI[e] siècle, sur une icone en métal de Chémokmédi [2], un Italien, au XII[e], sur un ivoire de pur type byzantin [3].

Ces exemples nous laissent encore quelques doutes, car la composition peut s'y trouver réduite, pour tenir dans un cadre étroit. Mais le Copte 13 (fig. 493) [4] les dissipera. Le peintre avait à garnir une longue frise et, pourtant, il n'y a compris ni Jean, ni Marie. A droite, à part, loin de la croix, deux femmes agitent des étoffes. Marie-Madeleine et l'autre Marie assistent naturellement à la descente de croix, puisque,

1. Tchobanian, *Pages arméniennes*, p. 96, fig. 45. Alishan, *Aïrarat*, p. 354, rapporte que, vers la fin du VII[e] siècle, Smbat, fils d'Ashot, l'avait apportée de l'Occident, c'est-à-dire des pays byzantins. Elle paraît appartenir au X[e] siècle.
2. Kondakov, *Pam. Gruzii*, p. 114, fig. 55.
3. Pesaro, Biblioteca Olivieri : Graeven, II. 51.
4. Fol. 85, au milieu de Matthieu.

quelques temps après, l'évangéliste nous les montrera assises en face du tombeau (Mat. 27. 61). Aucune ne songe à toucher au bras qui charge le dos du disciple.

Vers la fin du IXe siècle, le peintre du Paris. 510 [1] met à leur place, à droite, la Vierge et l'apôtre, l'un près de l'autre, immobiles dans leur douleur contenue. Plus hardi que le Copte, il se dégage du récit évangélique, il l'interprète et l'enrichit. Les deux disciples de Havouts-Thar, qui marchent l'un après l'autre, dans le même sens, semblent entraîner, à leur suite, les deux figures du Crucifiement, réunies dans un commun sentiment de tristesse, en un mot, ce groupe touchant du Paris. 74 et de Toqale. Nous pénétrons ainsi dans l'intimité de l'iconographe et le voyons puiser aux sources de l'illustration narrative. Nous lui voyons retourner ses poncis pour varier ses effets. Nous le distinguons même de ses premiers successeurs, car il nous montre le motif de Havouts-Thar sous sa forme la plus ancienne : les deux hommes portent, en effet, dans le manuscrit, la tunique courte des miniatures carolingiennes, sur le crucifix, la robe longue du temps des Ottons.

Désormais, on combinera toujours la Descente de croix avec le Crucifiement. Mais, le plus souvent, en imitant ce thème, on séparera les deux figures sur les côtés de la croix, suivant le modèle traditionnel. Les Latins, au XIe et au XIIe siècle, les représentent dans leurs poses hiératiques : l'évangéliste tient encore son livre [2], ou bien, marque sa vénération par le même geste que la mère [3], ou bien encore, tous deux expriment leur douleur selon le type du Crucifiement cappadocien, tandis que la main droite de Marie s'avance et saisit le bras qui repose sur l'épaule de Joseph [4]. Ces monuments nous montrent l'action à peine commencée, parfois même, les deux mains encore attachées à la croix. Par ce trait, ils s'opposent aux miniatures ottoniennes. Ils reproduisent les rédactions archaïques qui ont précédé le vrai type byzantin.

Le type byzantin. — En effet, les iconographes byzantins

1. Omont, pl. XXI.

2. Peinture de Saint-Paul-hors-les-murs (1050-1062) : D'Agincourt, *Peinture*, pl. XCVI. Voy., plus haut, p. 369. — Porte de San Zeno, à Vérone, XIe siècle : phot. Alinari 12664. — Comparez avec l'autel de Stroddetorp : Rohault de Fleury, *La Messe*, t. I, pl. LXXXVIII.

3. Livre des évangiles, à Saint-Pierre de Salzbourg : Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. XVIII. 60. — Crucifix, à Ripa Fagnano (Aquila) : phot. Gargiolli C 1322.

4. Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, p. 153, pl. XXI. 45.

ont fixé dans la tradition, dès le xe siècle, le geste touchant que leur indiquait Georges de Nicomédie : « Elle baisait les membres que l'on détachait. » Marie baise la main droite, en face de Jean, immobile, plongé dans la douleur, pendant que Nicodème décloue la gauche et que Joseph, devant elle, enlace le buste, l'un et l'autre montés d'ordinaire sur un escabeau ou sur une courte échelle et tournés chacun vers le crucifié.

L'exemple le plus ancien, que nous rencontrons, au xe siècle, dans un tétraévangile de la Laurentienne (fig. 495)[1], diffère peu du Crucifiement. Nous y retrouvons le soleil et la lune voilés, et le crâne d'Adam enterré au pied de la croix. Comme dans le Paris. 510 et sur le crucifix de Havouts-Thar, une force invisible semble maintenir le corps du Sauveur ferme et droit : à peine si la mort lui fait incliner la tête et fermer les yeux. La mère reçoit la main inerte dans les plis de son manteau avec le geste des orantes, comme si elle continuait sa prière muette. Jean plie sa droite sous son menton, en signe de douleur. De cette composition, nos tétraévangiles du xie siècle, Laur. VI 23 (fig. 494)[2], Paris. 74 (pl. 181), offrent des copies plus ou moins complètes, où reparaît, deux siècles après le Paris. 510, cet autre souvenir des plus anciens Crucifiements : Jean replie la main droite devant sa poitrine, comme si sa gauche tenait encore le livre[3]. Si le corps fléchit, il forme la courbe byzantine du Christ en croix[4]. Ensuite, au xie et au xiie siècle, d'autres répliques nous font sentir plus vivement l'effet de la mort et l'horreur du drame. Nous y voyons, d'abord, le buste légèrement incliné[5], des anges en deuil, au lieu du soleil et de la lune, deux myrophores suivant Marie[6], puis, la chute plus accentuée et Marie qui « aide de ses propres mains », en saisissant le bras de son enfant[7]. Notre thème suit

1. Bibliotheca abbatiæ florentinæ, dans Gori, *Thesaurus*, t. III, pl. XII, fig. 7 ; aujourd'hui Laur. Conv. soppr. 160, fol. 213 v.

2. Fol. 59 v, avant Mat. 27. 57 : H. Ét. C 397. — Fol. 96, avant Mc 15. 42. Dans ces deux miniatures, Jean manque.— Fol. 209, avant Joh. 19. 38. Jean est présent, mais Joseph est omis.— Fol. 163, avant Lc 23. 50 : H. Ét. C 425. Jean et Joseph sont omis. — Voy. nos fig. 527-529.

3. Paris. 74, pl. 181. — Laur. VI 23, fol. 209.

4. Laur. VI 23, fol. 163 et 209.

5. Ivoire de Quedlinburg : Marquet de Vasselot, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1898, II, p. 310. — Relief de S. Isidoro de Léon : Dieulafoy, *Espagne*, p. 117, fig. 240.

6. Tétraévangile de Gélat, fol. 85 : Pokrovskij, *Opisanie*, p. 282, n° 71 ; phot. Ermakov 7409. On voit aussi les myrophores dans le Paris. 74, pl. 52.

7. Ivoire de South-Kensington, n° 5 72 : Graeven, I. 64. — Miniature de Saxe-Thuringe : Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, pl. XXI. 45. Voy., plus

alors si bien les péripéties du Crucifiement, que l'on y place aussi Jean derrière Marie, comme dans le 510[1], et même, en face d'eux, le centurion, l'escorte et le partage des vêtements, sans compter l'Église et la Synagogue, aux côtés de la croix[2].

Pendant que Nicodème décloue le bras gauche, Jean imite parfois le geste tendre de la mère. Seulement, son manteau reçoit et ses lèvres effleurent non point l'autre main, mais les pieds. Tantôt, il s'en approche, tantôt, il les touche. Cette variante appartient à l'Anatolie. Il nous suffira de citer, au XII[e] siècle, le tétraévangile de Gélat[3], Sainte-Anne de Trébizonde[4], Neredici[5], pour être en droit de rattacher à cette région le beau manuscrit de Parme (fig. 496)[6] et un ivoire du British Museum[7] qui le reproduit trait pour trait. Mais ces monuments ne font que répéter un très vieux modèle. Nous le rencontrons, au X[e] siècle, sur cet ivoire carolingien du Louvre[8], où nous avons relevé déjà tant d'analogies avec les types orientaux : Jean s'incline hardiement et Nicodème se tourne vers la droite, comme sur le crucifix de Havouts-Thar.

Voici maintenant que l'action progresse dans le sens qu'indiqueront plus tard les Méditations. Nicodème, ayant arraché le clou de la main gauche, « descend et va aux clous des pieds. » Parfois, il s'incline[9]. Vers le milieu du XI[e] siècle, à

haut, p. 470. — *Op. l.*, p. 153, n° XV : Marie, de ses deux mains, presse la droite du Christ contre son visage. Voyez les autres exemples cités par l'auteur. — Crosse de saint Gauthier : Rohault de Fleury, *La Messe*, t. VIII, pl. DCXLIX. — Reliquaire d'Aix-la-Chapelle, après 1220 : Aus'm Weerth, *Kunstdenkmäler*, pl. XXXVI. 1. — Diptyque de Wurzbourg, fin XIII[e] siècle : Becker-Hefner, *Kunstwerke und Geräthschaften*, t. I, pl. 37. Vitrail de Bourges.

1. Psautier de Mélisende, Egerton 1139, fol. 8 v : Dalton, *Byz. art*, fig. 419.

2. Bas-relief d'Antelami, au dôme de Parme (1178) : Venturi, t. III, p. 287, fig. 284, voy. p. 279 ; Reymond, *Sculpture florentine*, p. 45 ; Bertaux, dans A. Michel, *Hist. de l'Art*, t. I. 2, p. 701, fig. 390. Bertaux ne voit rien de byzantin dans cette composition. On observera, pourtant, que Joseph et Nicodème ont les mêmes attitudes dans le Paris. 510 et sur le crucifix de Havouts-Thar. L'exemple a pu venir de Palestine : voy., plus loin, p. 487. — Les deux larrons, à San Juan de las Abadesas : Dieulafoy, *Espagne*, p. 126, fig. 258.

3. Fol. 138 : Pokrovskij, *Opisanie*, p. 289, n° 133, pl. VI. 2.

4. H. Ét. B 208.

5. D'après la photographie communiquée par M. Brajlovskij et l'aquarelle de cet artiste, publiée par Ébersolt, *Mon. Piot*, t. XIII, p. 15, fig. 15.

6. Palat. 5, fol. 90.

7. N° 73 : Graeven, I. 50 ; Dalton, *Cat. Ivory carv.*, pl. XXXII.

8. Acq. 1905 : phot. Giraudon 2363; Migeon, *Les Arts*, 1906, n° 50, p. 9 ; Goldschmidt, n° 80.

9. Ivoire de la Collection Chalandon : Schlumberger, *Épopée*, I, p. 201 ; *Mon. Piot*, t. VI, p. 93, pl. VII. 1. — Ivoire de Ravenne : phot. Alinari 18124; Rohault de Fleury, *La Sainte Vierge*, t. I, pl. L.



Fig. 493. — Tétraévangile de la Bibl. Nat. (Copte 13).
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).



Fig. 494. — Tétraévangile de la Laurentienne (Laur. VI 23).
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).



Fig. 495.
Laurentienne, Conv. soppr. 160.
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).



Fig. 496.
Tétraévangile de Parme (Palat. 5).
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).



Fig. 497. — Fresque de Toqale.

(Phot. Jerphanion).



Fig. 498. — Tétraévangile d'Iviron, n° 5.

(H. Ét. C 118).

Chios[1], il fléchit le genou, puis, au XIIe et au XIIIe siècle, le plus souvent, il s'agenouille (fig. 498)[2]. Maintenant, le bras gauche de Jésus, détaché de la croix, entraîne le buste, qui tombe en se courbant au-dessus de la tête de Joseph. Jean pleure, toujours immobile, à l'écart. Mais, ensuite, il voudra suivre l'exemple de Marie : il saisira la main gauche, comme elle, symétriquement. Ce fut encore l'Orient qui conçut ce mouvement de tendresse. Dans le tétraévangile de Mélitène, en 1057[3], les deux bras du mort s'inclinent sur les côtés ; la mère et le disciple, avec le geste des orants, s'approchent chacun de la main inerte. Dans

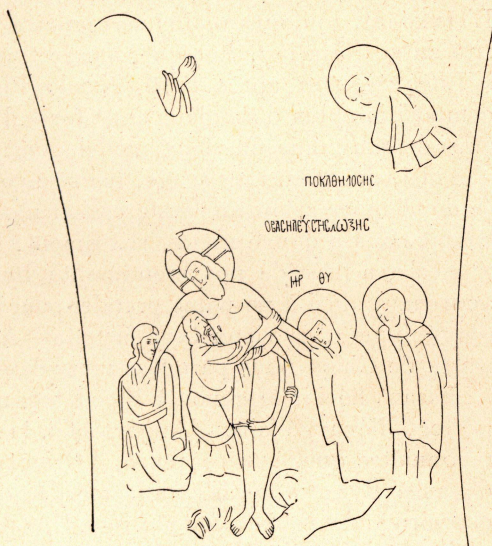


Fig. 499. — Fresque de Foti, en Crète.

1. Strzygowski, *Byz. Zeits.*, t. V, p. 149; Schmidt, *Izvjestija russk. Inst.* t. XVII, pl. LIII et LIII *bis*. — A la même époque appartenait la couverture d'évangéliaire donnée par Aribert à la cathédrale de Monza. Frisi, qui a décrit ce monument avec soin, n'indique pas si Nicodème s'inclinait ou s'agenouillait : cité par Rohault de Fleury, *La Sainte Vierge*, t. I, p. 222.

2. Iviron 5, fol. 129 v, avant Mat. 27. 59 : H. Ét. C 118. — Paris. 54, fol. 107, au même endroit : Bordier, *Description*, p. 230, fig. 121. — Peinture, à Égine : phot. Lampakis 1558. — Spalato, porte du dôme (1214) : Venturi, t. III, p. 105, fig. 89. — Artaud de Montor, *Peintres primitifs*, pl. 15 : « peint par Cimabue. » La composition ressemble de très près au triptyque de Bartoli di Fredi, à Pienza : phot. Gargiolli 5726. — Assise, église de Santa Chiara, chapelle de Saint-Georges, école siennoise : phot. Alinari 19984. — Vérone, Santa Anastasia, terre cuite (1430-1440) : *op. l.* 18847. — Psautier de saint Louis, d'un type byzantin archaïque : H. Martin, pl. XXX. — Holkham Hall 666 : Dorez, *Manuscrits à peintures de la bibliothèque de Lord Leicester*, pl. XXVIII. — Reliure (n° 100) et diptyques (n° 49, acq. 1899) du Louvre, triptyque de Cluny, Coll. Spitzer (ivoires gothiques français du XIVe siècle) : phot. Giraudon 2050, 2397, Braun 2346 ; Molinier, *Ivoires*, p. 184, 190, 191; *Catalogue*, p. 108. — Musée de Berlin (même époque) : W. Vöge, *Elfenbeinbildwerke*, pl. 29, n° 117 ; pl. 31, n° 110. — Sans Marie ni Jean : ivoire de Pesaro (voy., plus haut, p. 469).

3. Etchmiadzin 362 G : phot. Macler.

une des plus anciennes fresques crétoises (fig. 499) [1], ils la reçoivent dans leur manteau et la baisent. Sur une boîte, à Chémokmédi, XIIe-XIIIe siècle [2], Jean la saisit sur sa main nue. L'Occident, toujours moins scrupuleux, prêtera cette familiarité aussi à Marie [3]. Lorsque, sur le tympan de San Martino, à Lucques, peu après 1240, Nicolo Pisano donnait à cette composition plus d'ampleur et de force dramatique [4], il animait ainsi de son génie un vieux modèle byzantin.

Ainsi, du Xe au XIIIe siècle, nous voyons notre composition se développer selon une progression normale. Pourtant, l'Occident nous a donné un avertissement. Un de ses ivoires, au Xe siècle, a précédé nos monuments byzantins du XIe, nous apprenant ainsi à ne point prendre pour une nouveauté la simple réplique d'un vieux type oriental. Aussi, lorsque le mosaïste de Chios nous paraît avancer dans la voie du réalisme, en faisant fléchir le genou à Nicodème, nous saurons nous reporter à l'évangéliaire d'Angers et à la fresque de Toqale et reconnaître que, sur ce point, l'Orient a initié l'Occident et devancé Byzance, qu'il commence par où elle finit. Ainsi s'éclaircira à nos yeux ce fait étrange. Une des plus vieilles images qu'il nous ait laissées, antérieure à tous nos manuscrits byzantins, dans la nef de Toqale (fig. 497) [5], devrait se placer logiquement au terme de l'évolution.

Jusqu'ici, Joseph, « semblable au char des chérubins », recevait sur ses épaules le fardeau divin ; il prenait le Sauveur sur sa poitrine et sentait sa tête près de la sienne. Or, avant le milieu du Xe siècle, le peintre cappadocien comprit que ce poste privilégié appartenait à la Mère de Dieu : il l'associe étroitement au disciple. Pendant que celui-ci entoure la taille, le buste tombe derrière lui et Marie, dans le fond, saisit de ses deux mains les bras droits et parallèles ; sa joue les touche, près de l'épaule, et son front effleure le visage de Jésus.

1. Foti (Amari) : phot. Gerola. Marie se trouve à droite, ainsi qu'à Égine.
2. Kondakov, *Pam. Gruzii*, p. 126, fig. 63, voy. p. 123, n° 16.
3. Bois sculpté à Volterra, type archaïque, analogue à la miniature arménienne de 1057 : Venturi, t. IV, p. 864, fig. 722. — Évangéliaire de Meister Bertolt, à Saint-Pierre de Salzbourg : Swarzenski, *Regensburger Buchmalerei*, pl. XXXI. 85. — Triptyque d'Alba Fucense : Bertaux, *Art Italie mérid.*, p. 280, pl. XIII *bis* ; phot. Gargiolli C 1063. — Chaire de San Leonardo in Arcetri, à Florence, anciennement San Pietro Scherragio, XIIe siècle : Rohault de Fleury, *La Messe*, t. III, pl. CCIX ; *La Sainte Vierge*, t. I, pl. XLIX.
4. Sculpture d'un portail latéral : Venturi, t. III, p. 970, fig. 867 ; voy. p. 988, 992.
5. Phot. Jerphanion. — Voy. le relief d'Externstein : Kuhn, t. II, p. 331.

Qu'elle lève la tête et la bouche rencontrera la bouche. Toute notre iconographie nouvelle va sortir de cette vieille image, qui exprime si bien la tendresse du sentiment populaire, éveillé par le culte des Lieux Saints.

Pour laisser à Marie le champ libre, on anticipera encore sur les Méditations, on placera Joseph sur une échelle appuyée à la croix. Il retiendra le corps qui penche en avant. Alors la mère pourra baiser la main droite, à distance, comme autrefois, tandis que la gauche reste clouée [1], tombe librement [2], ou bien repose dans celle du disciple [3]. Mais, si les bras tombent naturellement [4], ils semblent s'ouvrir pour la recevoir [5].

Le XIVe siècle : 1° Duccio et la Péribleptos. — Ainsi s'élaborent nos types du XIVe siècle. Nous en distinguerons deux, suivant la manière dont Marie soutient et embrasse Jésus. L'Italie et l'Orient les reproduisent l'un et l'autre, en même temps, sous un aspect presque identique. Il est rare que l'intime parenté des deux écoles se manifeste avec une telle évidence.

Le premier appartient à Duccio et au peintre inconnu de la Péribleptos. Nous en suivrons les étapes depuis Toqale jusqu'à Sienne. Joseph se tient désormais sur l'échelle adossée à la croix. A Monréale, les deux bras pendent, droits et paral-

1. Porte de Saint-Paul, où Nicodème décloue la main gauche et Jean s'incline, comme dans le tétraévangile de Gélat et à Sainte-Anne de Trébizonde : D'Agincourt, *Sculpture*, pl. XIV ; phot. Moscioni 6732. — Pise, Museo Civico, salle II, n° 14 et crucifix de San Martino : la main gauche reste attachée, Nicodème décloue les pieds, Jean tient le livre. — Comparez avec un ivoire du British Museum, n° 243, où Joseph reçoit le corps (Dalton, pl. LIII).

2. Trébizonde, Théosképastos. — Côme, Sant'Abbondio : Toesca, *Pittura nella Lombardia*, p. 189, fig. 135 (reproduction peu distincte). — Voyez, plus loin, p. 478, les exemples où le bras de Jésus se trouve ramené vers la poitrine.

3. Reliure byzantine de Saint-Marc, où Nicodème, prosterné, n'arrache pas les clous : Pasini, *Il tesoro di San Marco*, p. 118, pl. XIII ; Schlumberger, *Épopée*, I, p. 748. — Antiphonaire de Salzbourg (a. XII 7) : Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. CIV. 351. — Florence, Accademia, n° 101 : phot. Brogi 2501 ; Venturi, t. V, p. 103, fig. 81. — Offices, n° 4, crucifix : phot. Brogi 14681. — Stéatite du Vatican : Rohault de Fleury, *La Sainte Vierge*, t. I, p. 223, pl. XLIX ; Muñoz, *Art byz. Grottaferrata*, p. 123, fig. 80. — Dans tous ces monuments, le corps, tourné vers la droite, se courbe en arc de cercle. Dans les suivants, il est tourné vers la gauche et les genoux fléchissent : Modène, Biblioteca Estense, livre de chœur, coté XI. L. 5 : Venturi, t. III, p. 473, fig. 455. — Polyptyque français du Midi, dans la Collection Douglas : phot. Giraudon 453 A. — Saccos de Laurent Ier, dans la cathédrale de Kazan, XVIIe siècle, où Joseph ne tient pas le corps : phot. Barčevskij 791.

4. Plaque de l'ancienne Collection Spitzer : Schlumberger, *Épopée*, I, p. 93 ; Venturi, t, II, p. 619, fig. 442.

5. Ivoire de South-Kensington n° 3.72 : Graeven, I. 67.

lèles, comme à Toqale, en avant de Marie, qui saisit l'un d'eux, en passant sa main sous l'aisselle, et le presse contre son visage. Tout naturellement, ne rencontrant plus Joseph, elle passera entre les deux; d'abord, par exemple, dans Sant'Ambrogio, à Florence, elle soutient de loin le poids du buste[1] ; puis, elle reçoit sur sa joue la tête qui penche. Ainsi, elle a pris la place de Joseph : une myrophore occupera la sienne et baisera la main droite. La composition présente cet aspect dramatique, dès la fin du XIIIe siècle, à Venise, dans l'église des Saints-Apôtres (fig. 502) [2] et, plus tard, sur le diptyque Barberini (fig. 4) [3]. Duccio et ses élèves y sauront faire pénétrer le naturel, l'aisance, l'accent et la tendresse. Qu'ils interprètent la variante de Sant' Ambrogio ou celle des Saints-Apôtres, qu'ils placent Marie à distance, dans le triptyque de l'Accademia [4], ou tout près, dans le rétable (fig. 503), le même geste familier de la mère, caressera le visage aimé. Jean qui, jusqu'ici, se tenait à l'écart, plongé dans la douleur, la main contre sa joue, s'approche, saisit le bras droit, ou bien, la taille et les genoux [5]. Les Giottesques vont moins loin (fig. 500)[6] : ils laissent tomber les deux bras, sans que la sainte femme y touche; Marie,



Fig. 500. — Tableau de la Pinacothèque du Vatican.

1. Peinture giottesque, qui représente un type de transition plus ancien : phot. Brogi 15456.
2. Phot. Alinari 20739 ; Laudedeo Testi, *Storia della pittura veneziana*, p. 109.
3. D'Agincourt, *Sculpture*, pl. XII. 24.
4. Accademia, n° 35 : phot. Burton.
5. On retrouve la composition du rétable, mutilée, dans le tableau de Massa Maritima : phot. Gargiolli 5768. — Ugolino da Sienna la reproduit un peu plus simplement : *Burlington Club Exhibition*, pl. X; un inconnu, dans la Collection Stroganov (*op. l.*, p. 49), moins hardi, maintient Jean à distance, croisant les mains.
6. Giottino, au Palazzo Gentili de Viterbe : phot. Brogi 17771. — Pinacothèque du Vatican, salle I.

moins tendre, soutient le buste; Jean effleure à peine les jambes. Sur un autre point, ils se distinguent plus nettement des Siennois. Ceux-ci font incliner le corps vers la gauche, suivant une ligne brisée en zig-zag ; eux, le tournent à droite et développent ainsi une large courbe, sans brisure, semblable à un arc de cercle.

Les uns et les autres n'ont fait qu'accentuer le caractère de deux variantes que l'on peut distinguer depuis les origines. Elles correspondent aux deux variantes du Christ en croix, l'une, à la ligne brisée des Syriens et des Latins, l'autre, à la courbe byzantine. Et, de fait, la ligne brisée se laisse deviner dans l'ivoire de Quedlinburg et en Anatolie : nef de Toqale, Laur. VI 23, fol. 96, crucifix arménien de Havouts-Thar. Elle s'accuse dans la sphère de la tradition cappadocienne : tétraévangile de Gélat, Neredici, Chios, Foti (en Crète). Elle se retrouve, en Occident, sur l'ivoire de Pesaro, dans les manuscrits de Trèves-Echternach, de Ratisbonne et de Saxe-Thuringe. La courbe se dessine, au XIe siècle, sur la porte de Saint-Paul, aux XIIe-XIIIe, à Monréale, sur l'ivoire Chalandon, dans les tétraévangiles de Paris, n° 54, et d'Iviron, n° 5. Au XIIIe, en Italie, elle prend plus d'ampleur, en même temps que celle des crucifix.

A Mistra, la composition de Sainte-Sophie et de la Péribleptos [1] ressemble, sur un point essentiel, au rétable de Duccio : Marie se hausse entre les bras du Christ et reçoit son visage contre sa propre joue, tandis qu'une myrophore embrasse la main droite. Elle échappe pourtant au rayonnement de l'école siennoise, car elle ne comprend ni le geste tendre de la mère, ni l'élan du disciple, ni la ligne brisée. Elle échappe au rayonnement de l'école giottesque, qui, pourtant courbe pareillement le corps en arc de cercle, car elle ne nous montre point les bras tombant droits et parallèles, selon l'exemple de Toqale et de Monréale. Ils s'arrondissent et Marie soutient l'un d'eux sous le coude, geste discret, que nous observerons dans quelques monuments byzantins. Deux autres exemples confirmeront notre observation, car on y voit aussi le bras ployé et soutenu au coude, mais par Joseph. Ils appartiennent à deux régions bien différentes : l'un, le reliquaire de Bessarion (fig. 501), sans doute, à Venise, l'autre, un diptyque en bois

1. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 123. 3.

sculpté de la Collection Uvarov [1], à la Russie. Dans le premier, on a supprimé les myrophores; dans le second, on les a massées dans le fond, sans laisser deviner que l'une d'elle baise la main droite. Tous deux se distinguent de nos fresques par leur aspect plus archaïque, leurs silhouettes fermes et droites. Ils représentent une rédaction antérieure à celles de Mistra et de Sienne, un prototype byzantin, en sorte qu'au peintre de Mistra, Sienne n'a rien révélé, sauf peut-être le charme des lignes souples et décoratives.



FIG. 501.
Reliquaire de Bessarion.

2° *Venise et le Mont-Athos.* — Pour atteindre le visage de Jésus, Marie trouvait un autre passage. Elle soutiendra au coude le bras replié vers la poitrine, s'avancera par derrière et baisera la joue par-dessus l'épaule. Elle finira par dépasser la tête qui tombe et se penchera sur elle. Dans une telle composition, le corps forme toujours l'arc de cercle. Au début, l'émail de Gran [2] ou le modèle byzantin reproduit par Barisanus sur les trois portes de Trani (1175), de Ravello (1179) et de Monréale (vers 1186) [3] ressemblent encore à la mosaïque de cette dernière église. Mais cette variante va se développer, au XIIIe et au XIVe siècle, en Orient comme en Occident. Jean, qui d'abord pleurait à distance (fig. 504-505) [4], saisit à son tour la main gauche (fig. 628) [5], tandis que Marie approche ses lèvres du front divin (fig. 506-507) [6]. D'ailleurs, l'exemple venait de loin. Nous

1. *Katalog Uvarova*, otd. VIII-XI, p. 35, fig. 17, n° 90.
2. Voy., plus haut, p. 381, note 6.
3. Bertaux, *Art Italie mérid.*, p. 420, pl. I, XVIII ; Schultz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, pl. XXV ; phot. Gargiolli C 970 ; Gravina, pl. 5 E.
4. Harley 1810, fol. 205 v, avant Luc 23. 53. — Berol. qu. 66, fol. 256 v (Luc). — Institut catholique, copte-arabe 1, fol. 57, identique au Berol. qu. 66, sauf à droite, où Jean et Nicodème sont omis : Hyvernat, *Album de paléographie copte*, pl. XLIX.
5. Fresque de Vatopédi : H. Ét. C 268.
6. Porte d'Alexandrova : phot. Barčevskij 1450. — En Occident, Pis, crue-



Fig. 502. — Fresque des Saints-Apôtres, à Venise.

(Phot. Alinari).



Fig. 503. — Rétable de Duccio, à Sienne.

(Phot. Anderson).



Fig. 504. — Tétraévangile de l'Inst. cathol. (Copte-arabe 1).
(Coll. H. Ét.).



Fig. 505. — Tétraévangile de Berlin (Berol. qu. 66).
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).

avons comparé déjà à l'évangéliaire d'Angers la fresque de Toqale, dans l'abside (fig. 508), où Marie, prenant la place de Joseph, derrière Jésus, reçoit franchement dans ses bras et

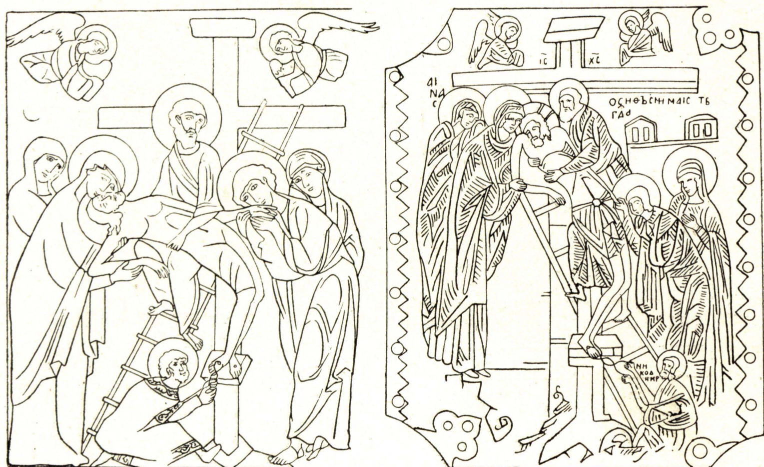


Fig. 506. — Pise, crucifix du Museo Civico. — 507. Porte d'Alexandrova.

semble réchauffer de son haleine le corps qui tombe à la renverse, brusquement, en formant un angle aux genoux. L'on ne sera pas surpris de constater que, d'âge en âge, Byzantins (fig. 509)[1], Toscans (fig. 510-511)[2] et Russes (fig. 512)[3] ont reproduit et transformé ce vieux modèle oriental. D'abord, Marie touche discrètement le coude et l'épaule, puis, comme Joseph à Tavchanle, elle passe le bras sous l'aisselle, enfin, sous l'influence de Duccio, elle presse dans ses mains la tête renversée. Lorenzetti a appris aux Russes ce geste de tendresse.

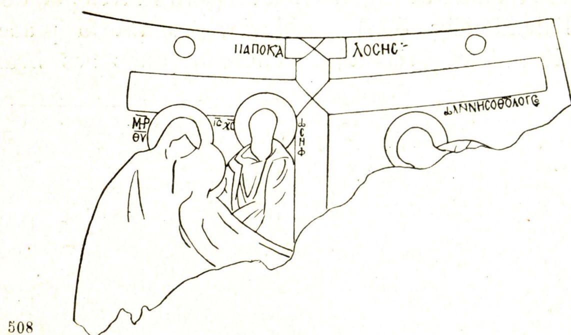
Il ne restait plus à Marie qu'à passer franchement à l'arrière plan, derrière Jésus, à côté de Joseph, pour mieux sou-

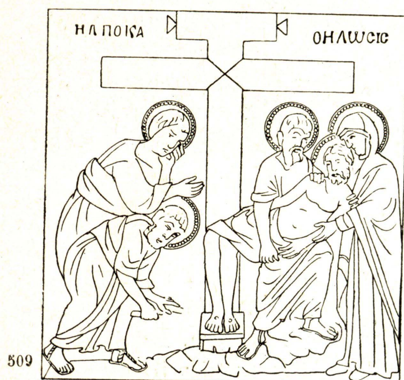
cifix de Museo Civico, salle II, n° 19 : phot. Gargiolli; Venturi, t. V, p. 13, fig. 9.

1. Diptyque d'ivoire, au Musée de Hanovre : Schlumberger, *Épopée*, II, p. 317.

2. Crucifix des Offices, n° 3 : phot. Brogi 14680. — Crucifix du Museo Civico, à Pise, salle III, n° 9, daté de 1320. — Assise, basilique inférieure de Saint-François, école de Lorenzetti : Venturi, t. V, p. 685, fig. 554.

3. Homophorion de saint Arsène, Željtikovyj monastyr, près de Tver, 1400 : phot. Barčevskij 2551. — Collection Ostrouchov, à Moscou, xv° siècle : Grabar, t. VI, p. 239. — Plaščanica de Borispol, 1480 : *Trudy vosmago archeol. Sjezda v Moskvje*, 1890, t. IV, pl. XXXVIII. — Porte de l'Ascension, à Rostov, xvi° s. : phot. Barčevskij 148. — Galerie Tretjakov, n° 34 : Lichačev, pl. CCXXV. 407.







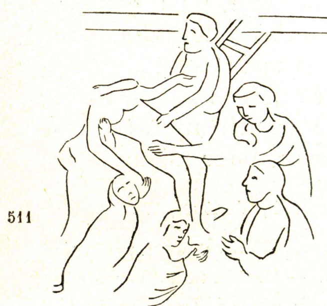




Fig. 508. — Abside de Toqale. — 509. Ivoire du Musée de Hanovre. — 510. Crucifix des Offices, à Florence. — 511. Crucifix du Museo Civico, à Pise. — 512. Homophorion de saint Arsène.



Fig. 513. — Fresque de la cathédrale d'Aquilée.
(Phot. Alinari).



Fig. 514. — Diptyque de la Pinacothèque de Pérouse, n° 2.
(Phot. Verri).

tenir le buste, pour mieux baiser la joue pâlie. Ainsi s'achève, à Aquilée, dans la crypte de la cathédrale (fig. 513)[1], l'élaboration de notre type. Jean et les myrophores pleurent encore à l'écart. Puis, le disciple et l'une des femmes saisiront chacun un des bras qui tombent : dernier perfectionnement que nous observons, au XIIIe siècle, à Venise, dans une ancienne mosaïque de la façade de Saint-Marc, d'après le tableau de Gentile Bellini[2], ou bien encore, vers 1250, dans l'église inférieure d'Assise[3], en 1275, à Pistoie[4], vers le même temps, à Pérouse (fig. 514)[5] et à Sienne[6], enfin, vers le début du XIVe, sur le tableau de Berlin, n° 1042 (fig. 670), où la femme, laissant pendre la main divine, approche sa joue, comme Marie sur le rétable de Sienne, exquis groupement de figures virginales, encadrant le visage du Sauveur. A Saint-Marc, la croix portait une inscription grecque : IC XC ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης[7]. Le diptyque de Berne[8], qui reproduit, parmi d'autres thèmes franchement byzantins, la composition de Saint-Marc, d'Assise, de Pistoie, de Pérouse et de Sienne, nous montre aussi que cette formule avait cours alors dans les ateliers grecs d'Italie et d'Orient, en sorte qu'au XVIe siècle les peintres de l'Athos, en la reproduisant fidèlement, n'ont fait que suivre une tradition de deux siècles.

Ils n'ont même pas changé les détails. A Lavra, Joseph se tient sur les barreaux d'une échelle, ainsi qu'à Venise, à Pérouse, à Sienne et à Berne ; à gauche, le groupe des myrophores se déploie avec aisance. L'une d'elles lève les deux mains, à la manière des orantes, l'autre en porte une à son visage, la troisième, dans le fond, se retourne. Or, nous voyons tous ces

1. Phot. Alinari 20891.

2. Venise, Accademia : phot. Anderson 11680.

3. H. Ét. C 808 ; A. Aubert, *Cimabue-Frage*, pl. 6 ; sur la date, voy. *op. l.*, p. 85. La partie de gauche manque.

4. Crucifix de Coppo di Marcoaldo : P. Bacci, *L'Arte*, t. III, 1900, p. 37 ; Venturi, t. V, p. 22, fig. 16.

5. Pinacothèque, salle I, n° 2, partie d'un triptyque : Venturi, t. V, p. 106, fig. 84, l'attribue à Giunta Pisano, à cause de sa ressemblance avec la fresque d'Assise. — Salle I, n° 7 : phot. Verri.

6. Accademia, n° 12. D'après un croquis de Mme G. Millet. Cf. Jacobsen, *Sien. Meister*, p. 11.

7. D'après Zanetti, qui a vu les esquisses exécutées lorsque l'on remplaça les mosaïques primitives, au début du XVIIe siècle : cité par Laudedeo Testi, *Storia della pittura veneziana*, p. 56.

8. Rohault de Fleury, *La Messe*, t. V, pl. CCCLX ; Stammler, *Paramentenschatz*, p. 30.

gestes, à cette place ou à une autre, dans nos tableaux d'Italie. A droite, une femme isolée, derrière Jean, pleure, la main sur la joue, ce qu'elle fait aussi à Pérouse (n° 7) et à Sienne. Les peintres de Dionysiou (fig. 629), de Dochiariou [1] et des Météores [2] simplifient les gestes, posent Joseph sur le suppedaneum, en faussant un peu le dessin, mais sans effacer les signes manifestes de l'étroite parenté qui unit le Mont-Athos aux primitifs [3].

Ainsi, Mistra et l'Athos ne nous présentent point, comme bien souvent, deux variantes d'un même type : nous y observons deux types bien distincts, appartenant à des ateliers indépendants. Ces deux types apparaissent aussi chez les primitifs, l'un, celui de l'Athos, sous une forme identique, l'autre, celui de Mistra, avec certaines différences. Mistra doit ces particularités à Byzance, l'Italie, à l'Orient. En tout cas, nos fresques ne reproduisent aucun des gestes imaginés par le Trecento. Les deux écoles se sont rencontrées avant Duccio.

3° *Macédoine.* — Pendant ce temps, les peintres de Macédoine, à Mateica et surtout à Čurčer (fig. 515), interprétaient un vieux modèle anatolien, qui leur fut transmis par les écoles de Neredici ou de Trébizonde, ou bien, apporté par quelque manuscrit analogue aux tétraévangiles de Gélat ou de Parme. Ils y voyaient Jean baisant les pieds, tandis que Nicodème décloue la main gauche, et ne changèrent rien à ces figures. Ils y voyaient aussi le corps droit ou modérément fléchi [4], comme dans le Crucifiement, et se bornèrent à accentuer la courbe selon le goût du jour. Ils transposèrent Joseph dans la concavité ouverte à droite. Ils remplacèrent Marie par une myrophore et la peignirent dans le fond, glissant ses lèvres le long du bras, près de l'épaule, suivant le modèle de Toqale et de Monréale. Mais il est clair qu'ils devaient ce trait à quelque réplique plus récente de la mosaïque sicilienne, réplique analogue à certain tableau de Bologne (fig. 516) [5] ou de Venise [6], puisque la mère, en même temps, saisit le buste. Ainsi, l'Italie

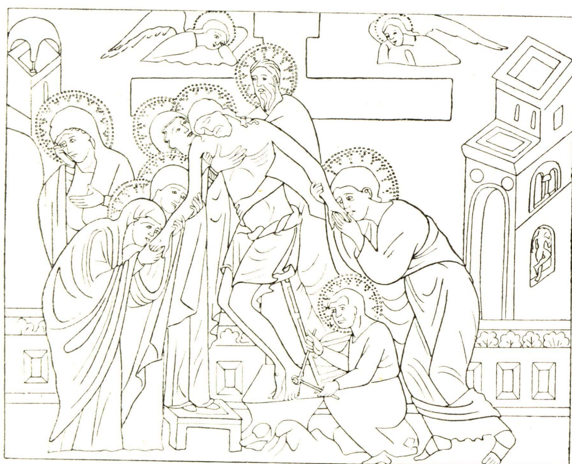
1. H. Ét. C 286, 274.
2. Phot. Messbildanstalt 1371. 6.
3. On peut citer aussi deux croix de bois sculpté, l'une, à Suzdal (phot. Barčevskij 318), provenant sans doute du Mont-Athos, l'autre, au Musée de Cluny (n° 15412, legs Wasset).
4. Voyez le Laur. VI 23 (fig. 494, 529).
5. Accademia, n° 316 : phot. Zagnoli.
6. Accademia, n° 26 : Laudedeo Testi, *Storia della pittura veneziana*, p. 161.

leur apprit à rajeunir un vieux type oublié dans quelque coin de l'Anatolie ou des terres slaves.

Le Christ de pitié. — Jésus mort, ayant les bras croisés,



515



516

Fig. 515. — Fresque de Čurčer. — 516. Pinacothèque de Bologne, n° 316.

comme s'il gisait dans le sépulcre, reste pourtant debout, adossé à la croix. On ne voit que son buste. « Cette image étrange, qui veut rendre contemporaines la souffrance et la mort, écrit Mâle, ressemble à un rêve. Et c'est en effet une vision. Une légende racontait que le Christ s'était montré sous

cet aspect au pape saint Grégoire le Grand, pendant qu'il célébrait la messe ». Légende tardive, imaginée par les clercs, pour rehausser le prestige d'une icone byzantine que l'on vénérait à Rome, dans l'église de Sainte-Croix-de-Jérusalem. Un graveur, contemporain de Dürer, nous a conservé cette image, où Mâle reconnaît le prototype de tous les Christ de pitié. Elle se répandit au loin, d'abord, en Italie, depuis le début du XIVe siècle, puis, en France, au XVe, parce qu'elle assurait à ses dévôts d'innombrables indulgences [1].

De ce prototype byzantin, nous retrouverons, en Orient, bien d'autres exemples. L'un d'eux servit de modèle, vers le milieu du XIVe siècle, au peintre vénitien qui décora le revers de la Pala d'oro (fig. 520)[2]. Mais nous pouvons remonter plus haut et atteindre aux sources. Justement, à Jérusalem, dans le trésor du Saint-Sépulcre, nous devinons cette image primitive, en examinant les ornements et les émaux dont un orfèvre géorgien l'avait revêtue pendant la seconde moitié du XIIe siècle. Nous y lisons clairement, sur l'écriteau, l'inscription que le graveur avait si mal copiée, d'après l'exemplaire de Rome : ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης. « Exemple unique, écrit Kondakov, de l'original byzantin des *Pietà* latines et surtout italiennes des XIIe-XIIIe siècles [3]. » Nous en citerons d'autres.

D'abord, dès le XIIe siècle, deux miniatures du Petropol. 105 (fig. 517, 519)[4], au milieu du récit de la crucifixion ; puis, vers le milieu du XIIIe, une fresque, à Gradac (fig. 518), dans la niche du diaconicon[5]. La belle et large figure de Gradac rappelle très exactement l'une des deux miniatures. Un trait commun distingue tous ces Christs de celui de Rome : le buste est coupé plus haut et l'on ne sent point les bras s'écarter légèrement pour se plier et se croiser. Mais, ensuite, cette différence s'efface : vers la fin du XIVe siècle, à Volotovo et Kovalev [6], au début

1. Mâle, II, p. 91 sq. Le polyptyque français de la Collection Douglas (phot. Giraudon 453 A) nous montre un des plus vieux types italiens pénétrant dans le Midi, vers la fin du XIVe siècle.

2. Phot. Alinari 20730 ; Pasini, *Il tesoro di San Marco*, pl. XXI ; Laudedeo Testi, *Storia della pittura veneziana*, p. 191. Voyez Kondakov, *Ikonografija Bogomateri*, p. 117.

3. Kondakov, *Archeol. putešestvie po Sirii i Palestinje*, p. 277 sq., pl. LXV ; phot. Soc. orth. Palest. 618-619.

4. Fol. 65, avant Mat. 27. 35 ; fol. 167, avant Luc 23. 33.

5. Voyez l'ensemble des trois absides dans Pokryškin, pl. XLVIII.

6. A Volotovo, on voit la croix, la couronne, la lance et l'éponge et, de plus, au-dessus de l'arcade, Marie et Jean : Maculevič, *Mon. de l'art ancien russe*.

du xv[e] siècle, à Kalinič (fig. 521)[1], comme à Géraki[2], nous retrouvons le modèle familier au Trecento, et, pourtant, on ne peut concevoir un contraste plus frappant que celui de ces deux dernières figures, l'une, en Serbie, largement modelée, paisible, presque souriante dans la mort, l'autre, en Laconie, longue, sèche et douloureuse. A plus forte raison, l'Italie inspirera les



FIG. 517. — Petropol. 105, fol. 167. — 518. Fresque de Gradac. — 519. Petropol. 105, fol. 65 520. Peinture, au revers de la Pala d'oro, à Venise.

peintres du xvi[e], au Mont-Athos, dans les deux églises de Lavra (Catholicon et Saint-Nicolas) et celle de Xénophon[3], ainsi qu'en

IV, p. 20. — Muratov (Grabar, t. VI, p. 182) compare Kovalev à Kalinič.
1. Millet, *Art. byz.*, II, p. 954, fig. 543.
2. Zoodochos Pigi (1431), sur le mur Nord de la prothèse.
3. Brockhaus, p. 65, voyez p. 62, fig. 6, p. 70, fig. 7, et p. 282; Pokrovskij, *Stjennyja rospisi*, p. 224, et d'après mes notes. — Kondakov, *Pam. Afon.*, p. 255, fig. 93.

Macédoine et en Russie [1]. A Kalinić, sur l'écriteau de la croix, on a inscrit, comme à Rome et à Jérusalem, le titre byzantin : le Roi de la Gloire, C(ar) Sl(a)vje.

Que signifient ces images? Dans les églises, elles décorent d'ordinaire la petite abside, où le prêtre, par le rite de la proskomidi, prépare les dons. Alors, ses paroles rappellent, son geste imite le sacrifice du Golgotha. Il frappe, avec la « lance », le pain qui deviendra la chair de Jésus et qui en offre déjà la figure. Or, tandis qu'il tient ainsi dans ses mains la victime volontaire, il la voit sur le mur sous la vraie forme : le Roi de la Gloire lui-même, immolé, appuyé à la croix, prêt à descendre dans le tombeau. On racontait que le Christ se montra sous cet aspect à saint Grégoire pendant qu'il célébrait la messe, parce que, ordinairement, l'officiant trouvait cette image devant ses yeux [2].

Mais, souvent aussi, on lui en montrait de moins étranges : Jésus couché sur la pierre, dans le sarcophage ou la patène. Que signifie celle-ci? A Géraki, Kalinić, Xénophon, un titre l'explique : ἡ Ἀποκαθήλωσις, Snetie, la Descente de croix. Ce titre ne nous rappelle pas, comme d'ordinaire, l'opération de Joseph et de Nicodème, déclouant et descendant Jésus ; il désigne une composition symbolique, on pourrait dire une Descente de croix surnaturelle. A l'origine, en effet, nous l'avons vu, le bras droit, détaché, n'entraîne point le buste, qui demeure droit et ferme, comme dans les anciens Crucifiements [3]. Le tétraévangile arménien de Mélitène semble nous montrer encore, même après la mort, le Christ triomphant, qui daigne abaisser lui-même ses deux bras vers les mains suppliantes de la mère et du disciple. On pouvait donc se représenter le corps décloué et, pourtant, maintenu contre le bois par la puissance divine, exposé d'une façon plus glorieuse que s'il était étendu sur la pierre ou dans le sarcophage.

L'icone de Jérusalem représente, en effet, une de ces variantes des anciens Crucifiements [4]. Les agents ou les témoins du sup-

1. Miljukov mentionne Nivica (chapelle de Saint-Athanase) et l'église de la Théotokos, à Ail (Prespa) : *Izv. russk. Inst.*, t. IV, p. 54, 58. — Musée Alexandre III : Grabar, t. VI, p. 295. — Fresque de Svijažsk : Ajnalov, *Drevnosti*, t. XXI, extrait, p. 23 ; Denike, dans *Pamjatniki Kazanskoj stariny*, Kazan, 1914, p. 188, 196.

2. A San Francesco de Pise, la Pietà est sculptée au milieu d'un bas-relief placé sur l'autel.

3. Paris. 510, Laur. Conv. soppr. 160, crucifix arménien de Havouts-Thar.

4. On pourrait la rapprocher d'un ivoire gothique allemand, où Jésus, en-



Fig. 521. — Fresque de Kalinić, en Serbie.
(Phot. Millet).

plice, Marie et les myrophores, Jean, le centurion, le porte-lance et le porte-éponge, contemplent la victime. Joseph ne touche pas au corps sacré, il suit Nicodème, qui « apporte un mélange de myrrhe et d'aloès » (Joh. 19. 39) [1]. En même temps, d'autres images nous expliquent pourquoi, sur l'écriteau de la croix, l'inscription nomme, au lieu du Roi des Juifs, le Roi de la Gloire. Pendant que, dans le bas, auprès du sarcophage scellé, les anges adorent, les myrophores observent et les gardes veillent, dans le haut, les puissances célestes entourent l'Hétimasie, le trône de majesté, où le Christ manifeste sa présence par le livre, la croix, la lance et l'éponge. Le trône et le tombeau, aux places correspondantes, l'un en haut, l'autre en bas, dans le médaillon central, nous remettent en mémoire ce tropaire bien connu, chanté le Samedi saint [2]: « Ἄνω σε ἐν θρόνῳ καὶ κάτω ἐν τάφῳ... En te voyant, en haut sur le trône, en bas dans le tombeau, tous les êtres, au-dessus du monde et sous terre, furent agités par ta mort, car tu t'es montré, ce qui dépasse la raison, un mort principe de vie. » Ils nous rappellent aussi une akolouthie récitée par le prêtre en présence des dons [3], pour évoquer dans notre imagination l'extraordinaire vision du Dieu infini qui remplit tout, couché dans le tombeau, au moment même où il s'assied sur le trône de majesté. Au XVIe siècle, l'auteur d'un manuel paraît se souvenir de l'icone de Jérusalem, lorsqu'il propose de figurer, au-dessus de la « Descente de croix », dans la coupole de la proskomidi, le Christ en grand prêtre, assis sur un trône, et d'inscrire, auprès de cette image, les premiers mots de notre tropaire [4]. Nos peintres auraient voulu rendre contemporaines, non point, comme ceux d'Occident, la souffrance et la mort, mais la mort et la gloire : ils

core attaché à la croix, a les deux bras croisés devant la poitrine, exactement comme dans le thème de la Pietà : W. Vöge, *Elfenbeinbildwerke*, pl. 34, n° 131.

1. L'objet a la forme d'une lampe funéraire. Comparez avec la scène de l'onction, à Chémokmédi (plus loin, p. 499).

2. Canon composé par Marc d'Otrante : Triodon, Athènes, p. 434 A ; Venise, p. 408 A. Les ἐγκώμια du Samedi saint font ressortir le même contraste : Ἄνω σε Σωτὴρ ἀχωρίστως τῷ πατρὶ συνόντα, κάτω δὲ νεκρὸν ἡπλωμένον γῇ, φρίττουσι ὁρῶντα τὰ Σεραφίμ (Triodon, Athènes, p. 428 A ; Venise, p. 402 B).

3. Vers la fin de la proskomidi et après la grande entrée : Liturgie, Athènes, 1896, p. 33, 44 ; Brightman, *Eastern Liturgies*, p. 361. 22, 379. 21. Elle est empruntée à l'office de la semaine de Pâques, Penticostarion, Athènes, p. 8 A ; Venise, p. 7 B : Ἐν τάφῳ σωματικῶς, etc.

4. Papadopoulos-Kérameus, *Denys de Fourna*, Παράρτημα Γ, p. 262. Comparez avec la rédaction de Denys, p. 216. Voy. aussi Brockhaus, p. 64-65.

ont mis sous nos yeux celui que le mélode proclame « un mort principe de vie ».

Ainsi, jusqu'au xvie siècle, l'Orient a respecté, dans sa forme et dans son esprit, l'image byzantine du Roi de la Gloire. Au contraire, le Trecento l'a transformée. S'il conserve la croix, ne comprenant plus le titre de son modèle, ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης, il inscrit sur l'écriteau : pietas Christi [1]. D'ailleurs, les Toscans, dès le début du xive siècle, la suppriment [2], tandis que les Vénitiens, au contact des écoles grecques, conservent, même au xve siècle, ce souvenir du prototype [3]. Puis, toutes les écoles montrent le buste coupé, non plus par le cadre [4], par un socle [5] ou une table d'autel [6], mais par le rebord d'un sarcophage, où le mort se tient debout [7]. Quelques-uns enfin posent sur sa tête la couronne d'épines [8]. Ces traits nouveaux, les icones de l'école italo-grecque [9] ont pu les apporter en Orient : nous voyons, dès le début du xve siècle, le sarcophage à Géraki, la couronne d'épines à Kalinić. La croix manque à Lavra. On a même signalé en Macédoine, à Nivica, en Russie, à Svijažsk, la Mère de Dieu embrassant son fils [10]. Mais ces emprunts ne peuvent diminuer l'importance du fait essentiel qui ressort de notre étude : l'Orient a créé le prototype et en a maintenu le caractère fondamental.

1. Polyptyque français du Midi (Collection Douglas).

2. Chaire de Pise, terminée en 1310, fragment conservé à Berlin : Venturi, t. IV, p. 225, fig. 159. Voyez aussi *op. l.*, fig. 194, 409, 432, 433. Cf. Mâle, II, p. 94.

3. Relief dans la sacristie d'Aquilée : phot. Alinari 20894. — Laudedeo Testi, *Storia della pittura veneziana*, p. 159, 172, 207, 409. — Divers tableaux des Vivarini, au Vatican, à Berlin (*Gemældegalerie*, nº 1143, p. 105), à Bologne, nº 205 (phot. Alinari 10774), à Parenzo (*op. l.* 21262 ; Caprin, *Istria nobil.*, t. II, p 79), etc. On peut citer d'autres exemples, à Bologne (Accademia, nº 230, xive siècle), à Vallo di Nero, près Spolète (phot. Anderson 5979), à Bari (phot. Gargiolli D 253).

4. Tableau, à Fabriano : phot. Gargiolli C 2593. — Polyptyque Douglas.

5. Venturi, t. IV, fig. 432.

6. *Op. l.*, fig. 469.

7. École pisane, Pise, Museo Civico, salle III, nº 7 ; salle IV, nº 29. — École toscane, Offices, nº 7 : phot. Alinari 30507. — Simone Martini, à Pise (salle III, nº 20) : *op. l.* 8905 ; Venturi, t. V, p. 600, fig. 490.

8. Spolète, Bari, Offices, nº 7.

9. Lichačev, pl. XIV. 24-25 (Collection de l'auteur).

10. Comparez avec Lichačev, pl. LXXXI. 143 (Coll. de l'auteur). Sur le coffre de Boulogne, on voit trois femmes à gauche, Jean à droite et les instruments de la passion appuyés à la croix.

CHAPITRE X

Le Thrène

Les textes. — L'Évangile de Nicodème met dans la bouche de Marie un véritable thrène funéraire : « Comment ne pas te pleurer, ô mon fils. Comment ne pas déchirer mon visage avec mes ongles ? Voilà ce que m'a prédit le vieillard Siméon, lorsque, enfant de quarante jours, je te présentais au temple. Voilà le glaive qui maintenant traverse mon âme. Mes larmes, ô mon très doux enfant, qui les arrêtera ? Toi seul, si, comme tu l'as dit, tu ressuscites après trois jours [1]. »

L'apocryple inspira les mélodes. Cosmas de Majuma ne fait que le résumer : « Maintenant, ô mon Dieu, que je te vois mort, sans souffle, le glaive de la douleur me déchire affreusement. Mais, ressuscite, afin que je sois magnifiée [2]. »

En chantant les ἐγκώμια, le Samedi saint, les fidèles citent aussi, à maintes reprises et presque dans les mêmes termes que l'apocryphe, les propres paroles de la Mère de Dieu. Elle est censée rappeler encore la prédiction de Siméon [3], la promesse de Jésus [4]. Elle répète ce qu'elle disait devant la croix : « Te voyant couché sur le dos, la Toute-Pure, ô Verbe, te pleurait comme une mère : Mon doux printemps, mon très doux enfant, où s'est perdue ta beauté [5] ? » Ailleurs, ce poète inconnu a rencontré des expressions touchantes : « Maintenant mes entrailles de mère se déchirent. Qui nous donnera de

1. *Evangel. Nicodemi,* I. B, ch. VII, Tischendorf, p. 292.
2. Canon du Samedi saint, ode 9, Triodion, Athènes, p. 437 A ; Venise, p. 411 A. — Voy. La Piana, p. 192, 235.
3. Triodion, Athènes, p. 429 A. — Sur la cérémonie, voy. La Piana, p. 48.
4. *Op. l.*, 428 B.
5. *Op. l.*, p. 431 B : Ποῦ σου ἔδυ τὸ κάλλος ; Comparez avec *Evangel. Nicodemi,* I. B, ch. X. 2, Tischendorf, p. 283 : Ποῦ τὸ κάλλος ἔδυ τῆς μορφῆς σου ;

l'eau et des sources de larmes, s'écriait la Vierge fiancée de Dieu, pour pleurer mon doux Jésus. Montagnes et vallons boisés, multitude des hommes, pleurez et gémissez avec moi, la mère de notre Dieu. » Et plus loin : « Je suis blessée affreusement, déchirée jusqu'aux entrailles, ô Verbe, en voyant ce meurtre inique [1]. » Il fait allusion aussi aux lamentations des myrophores [2], de Joseph et de Nicodème [3], et même, au deuil des anges : « En voyant Jésus mort et étendu, ils se couvrent de leurs ailes [4]. »

Georges de Nicomédie, toujours fidèle aux apocryphes, précise les détails du tableau [5] : « Et lorsque le corps saint fut descendu et couché sur la terre, elle se jeta sur lui et l'arrosa des larmes les plus chaudes et, d'une voix douce, elle prononçait des paroles émues : " Voici, Seigneur, que le mystère prévu est accompli. Voici que ton incarnation a pris fin. J'embrasse la bouche, les lèvres immobiles de celui qui a créé toute nature visible. Je baise les yeux clos de celui qui a rendu la vue aux aveugles. " Et, l'ayant ainsi glorifié, elle orna le corps incorruptible avec les linges des funérailles, avec un linceul précieux. » Métaphraste [6] imagine qu'elle le reçoit dans ses bras : « Sur mon sein, tu as souvent dormi du sommeil de l'enfance, maintenant tu y dors du sommeil de la mort. »

Les Méditations prêtent à Marie une attitude un peu différente et ajoutent un trait nouveau : « Lorsqu'on eut arraché les clous des pieds, peu à peu Joseph descend et tous reçoivent le corps et le posent à terre. Notre-Dame prit la tête et les épaules sur son sein, et Madeleine, les pieds, où elle avait trouvé jadis une telle grâce. Les autres sont debout à l'entour et tous font entendre de grandes plaintes, car tous le pleurent,

1. *Op. l.*, p. 427 A, p. 428 B..
2. *Op. l.*, p. 428 A : θρῆνον ἱερόν, etc.
3. *Op. l.*, p. 430 B. Un tropaire particulier rapporte les paroles de Joseph. Dans les églises de Grèce, le prêtre, célébrant la liturgie, le récite dans la prothèse, devant les dons, figures du Christ immolé, au moment de les porter solennellement sur l'autel : « T'ayant vu mort, nu, privé de sépulture, il fut touché de compassion et prononça un thrène en pleurant. » Ἡ θεία λειτουργία, Athènes, 1896, p. 45. Voyez Triodion, Athènes, p. 422 B ; Venise, p. 398 A. — Penticostarion, Athènes, p. 65 B, 70 B ; Venise, p. 59 B, 64 A. — Papadopoulos-Kérameus, Ἀνάλεκτα, t. II, p. 160.
4. *Op. l.*, p. 425 A. Ils aident Joseph et Nicodème à placer Jésus dans le tombeau (*op. l.*, p. 424 B). Avec eux chantent aussi les séraphins (*op. l.*, p. 428 B). Brockhaus, p. 130, a cité déjà certains passages des ἐγκώμια.
5. Sermon VIII, dans Migne, t. 100, col. 1480.
6. Migne, t. 114, col. 209 sq., 216 B-C. Voy. La Piana, p. 236.

comme un fils unique, amèrement [1]. » Un peu plus tard, voyant le corps déjà enveloppé, « elle pose son visage sur la face de son fils très doux » et prononce son thrène [2].

Les origines : le type byzantin. — Les images répondent exactement aux textes qui ont passé sous nos yeux.

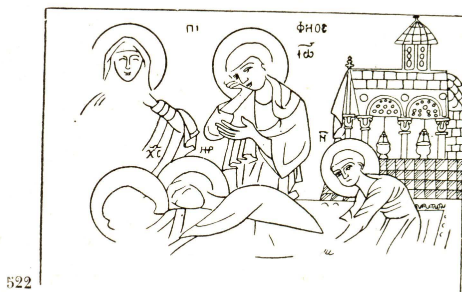
Les plus anciennes, à l'évangile apocryphe : Marie prête son concours pour ensevelir Jésus et le placer dans le sépulcre.

Au xe siècle, l'ivoire carolingien du Louvre (fig. 523) [3] nous montre deux disciples, vêtus à l'antique, introduisant la momie par les pieds, comme dans le Copte 13, mais l'un suivant l'autre, à la manière byzantine. Marie vient après eux, tenant la tête contre son sein, sous ses lèvres. Un troisième leur fait face et serre dans ses bras la plaque qui fermera l'entrée. Au xve, sur le reliquaire de Bessarion (fig. 526), au xvie, à Dochiariou (fig. 525) [4], la tradition a repris tous ses droits : on porte la tête en avant. Alors, Marie, entourant la poitrine, penchée sur le visage, précède Joseph et Jean. Nicodème, simple ouvrier, court-vêtu, les attend, prêt à saisir le corps, pour le déposer dans le sarcophage [5].

Il n'est point téméraire de rapprocher l'ivoire carolingien de ces deux peintures crétoises, lorsque nous y voyons la même composition à côté de cette Descente de croix anatolienne que le peintre de Čurčer accomodera au goût du xive siècle. Une telle comparaison nous fera comprendre la signification de ces intermédiaires incomplets, tels que le Petropol. 105 [6], où Jean suit Marie, comme sur le reliquaire, mais sans Joseph (fig. 524), ou bien suit Joseph, comme à Dochiariou, mais sans Marie, où les deux montagnes, la porte rectangulaire et surtout les gestes de la mère annoncent si bien la composition de l'Athos. Elle nous permettra aussi de compléter la fresque mutilée du Latmos [7], où Jean, immobile dans sa douleur, semble attendre le cortège, devant l'entrée de la grotte.

1. *S. Bonaventuræ Meditationes*, ch. LXXXI, Rome, 1596, t. VI, p. 407. Cf. Mâle, II, p. 16.
2. *Op. l.*, ch. LXXXII, p. 408.
3. Phot. Giraudon 2363 ; Migeon, *Les Arts*, 1906, n° 50, p. 9 ; Goldschmidt, n° 80.
4. H. Ét. C 271.
5. Voyez aussi la fresque de Kovalev (1380) : Grabar, t. VI, p. 187.
6. Fol. 169, avant Luc 23. 52. — Fol. 208, avant Joh. 19. 40.
7. Chapelle du Christ, près du monastère de Jedile : Wiegand, *Der Latmos*, pl. IX. Wulff, *op. l.*, p. 225, a bien compris qu'il ne s'agit pas encore du véritable Thrène. Les deux fragments de nimbes qui se croisent appartiennent, non, comme il le suppose, à Marie et à Pierre, mais à Jésus et à Marie.

Ainsi avertis, nous rechercherons même une rédaction plus sévère, plus archaïque, où la mère n'ose encore s'approcher du





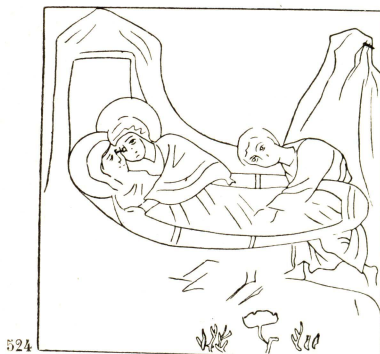




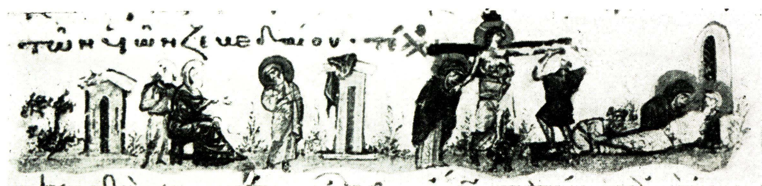


FIG. 522. — Fresque d'Égine. — 523. Ivoire du Louvre. — 524. Petropol. 105. 525. Fresque de Dochiariou. — 526. Reliquaire de Bessarion.

visage. Dans une fresque d'Égine (fig. 522), penchée, mais à distance, elle accomplit son pieux devoir avec Nicodème, tandis que Jean pleure, dans le fond, près des saintes femmes [1].

1. Phot. Lampakis 1558. On ne voit pas le bas de la composition, ce qui peut laisser quelques doutes sur notre interprétation.

527



528



529

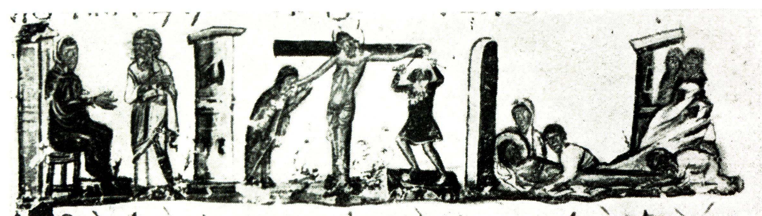


Fig. 527 - 529. — Tétraévangile de la Laurentienne (Laur. VI 23).

(H. Ét. C 397, 425. Bibl. d'Art et d'Archéol.).



Fig. 530.
Tétraév. de l'Inst. cath. (Copte-arabe 1).

(Col. H. Ét.).

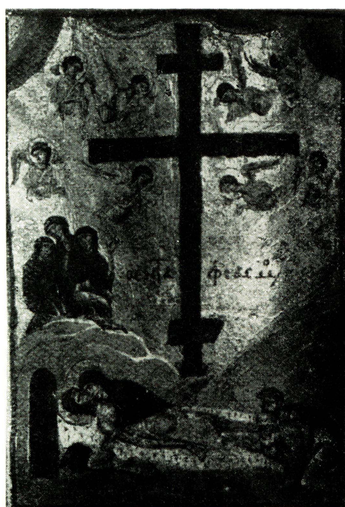


Fig. 531.
Tétraév. de Parme (Palat. 5).

(Bibl. d'Art et d'Archéol.).

Le Laur. VI 23, fol. 59 v (fig. 527)[1], observe la même réserve. Mais, sur un autre point, il marque un progrès. Marie, seule avec Joseph, soulève la momie, encore posée à terre, devant l'entrée du sépulcre. Ainsi, nous voyons déjà l'action un peu moins avancée. Sur d'autres pages, notre manuscrit va nous montrer, au lieu de la momie, le corps nu, étendu sur le linceul : hardiesse féconde en conséquences. Dès lors, nous verrons le Thrène, dans ces miniatures, se dégager peu à peu de la Mise au tombeau :

1. Fol. 96 (fig. 528), avant Marc 15. 42. Le corps semble exposé sur un linceul rigide, semblable à une couche. Nul n'y touche. Joseph et Jean se prosternent près des pieds. Nicodème, dans le fond, s'incline légèrement, vers la tête. Il porte le nimbe, comme à Egine, motif oriental[2], justifié par les apocryphes[3], mais il le porte seul des trois disciples, ce qui indique sans doute une copie incomplète.

2. Fol. 163 (fig. 529)[4]. On enveloppe le corps. Joseph, dans la même posture, Jean, entourant la taille, saisissent chacun le bord du linceul. Marie semble aussi le soutenir près de la tête. La douleur ne l'entraîne pas vers Jésus : ferme et droite, elle plonge son regard dans l'obscurité du tombeau[5]. Naturellement, elle ne pouvait garder longtemps cette attitude impassible. Dans le tétraévangile de Parme, fol. 90 v (fig. 531), ses lèvres effleurent la joue, mais ses mains n'osent toucher encore le corps divin. Elle s'agenouille et, passant les bras à travers la poitrine, comme faisait Jean dans le Laur. VI 23, elle saisit le bord de l'étoffe.

Encore un léger changement, et la composition recevra une autre signification. Marie touchera le bras ou même la taille, soutiendra la tête ou l'épaule ; franchement assise, elle aura son enfant sur son giron. Pendant ce temps, Jean soulève la main gauche, et les anges, suspendus dans l'espace, adorent et pleurent. Le vrai thrène se trouve ainsi constitué.

Le XII[e] et le XIII[e] siècle nous en ont laissé de nombreux exemples. Le Harley 1810 (fig. 532) et le tétraévangile copte de l'Institut catholique, fol. 57 (fig. 530)[6], rappellent le Petropol. 105.

1. Avant Mat. 27.57 : H. Ét. C 397.
2. Toqale, Copte 13.
3. Récit de Joseph d'Arimathie : voy., plus haut, p. 461.
4. Avant Luc 23.50 : H. Ét. C 425.
5. Comparez avec un ivoire de South-Kensington, n° 5.72 : Graeven, I. 64.
6. Hyvernat, *Album de paléographie copte*, pl. XLIX.

A Sainte-Anne de Trébizonde [1], au lieu de Jean, c'est Nicodème, nimbé comme à Égine et dans le Laur. VI 23, qui porte la main à ses lèvres. En dehors de ces compositions très simples, où manquent les anges, nous relevons presque partout le même type.

Un détail pourtant varie. Le Laur. VI 23, aux fol. 59 v et 96, a le tombeau à droite, dans la direction où marche le cortège. Désormais, on ne représente plus un cortège, mais une scène, qui prend place parfois au pied de la croix. Puisque le corps, pendant qu'on le détache, penche vers la gauche, où Marie le reçoit, on l'étendra sur le sol, la tête à gauche. Alors, on retournera le poncis et le tombeau passera aussi de ce côté. Dans notre manuscrit encore, au fol. 96, à droite, derrière la montagne où se creuse le tombeau, apparaissent les bustes de de deux femmes: Marie-Madeleine et Marie de José, qui « regardent où on l'avait placé » (Marc 15. 47). Mais elles dirigent leur regard juste à l'opposé, comme si elles voyaient, de ce côté, le sépulcre représenté une seconde fois, désert et clos, comme si le miniaturiste avait coupé par le milieu une seconde scène, analogue aux Maries assises du Paris. 115. Puis, on perdra bien vite ce souvenir des rédactions primitives. Au fol. 163, le monticule conserve sa place et les deux femmes, debout par derrière, contemplent le spectacle. Puis, montagnes et femmes suivent, tout naturellement, le tombeau. Le psautier de Mélisende (fig. 534) [2] et un ivoire de Ravenne [3] nous montrent encore les deux bustes dans le lointain. Le tétraévangile de Parme et le Vatican. 1156 (fig. 533) [4] semblent reproduire, en l'altérant, le vieux motif des Maries assises : ils comprennent trois femmes, les trois qui virent l'ange, d'après Marc, et certaines d'entre elles s'agenouillent ou lèvent les bras. Puis, elles se rapprochent : au Latmos, encore à droite, derrière Joseph, à Miro̷ž [5], où le tombeau disparaît, à gauche, non loin de Marie, et là, elles se retrouvent plus nombreuses (Luc 23. 55). A Sainte-Anne de Trébizonde, sur une autre paroi [6], l'une gesticule, toujours assise près du chevet, l'autre, dans le fond, se glisse entre Marie et Jean. Enfin, à Gélat

1. H. Ét. B 208.
2. Egerton 1139, fol. 9.
3. Phot. Alinari 18124.
4. Fol. 194 v : H. Ét. B 99.
5. Kondakov-Tolstoj, t. VI, p. 181, fig. 222.
6. H. Ét. B 213.



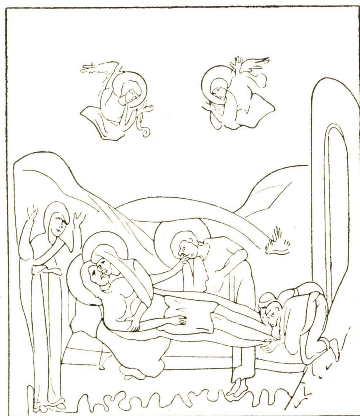
532



533



534



535

Fig. 532. — Harley 1810. — 533. Vatican. 1156. — 534. Psautier de Mélisende. 535. Tétraévangile de Gélat.

(fig. 535)[1] et dans l'Hortus Deliciarum [2], la myrophore au geste éploré, près du chevet, se lève, debout, seule ou avec une compagne. Ainsi, les traits légués par les anciens évangiles illustrés s'effacent ou se déforment, à mesure que le type iconographique se développe loin du texte.

Une des miniatures du Laur. VI 23, fol. 96, aurait pu recevoir le titre singulier que mentionne un proskynitaire du Saint-Sépulcre : ἡ λαζάρωσις τοῦ Χριστοῦ, l'ensevelissement du Christ, c'est-à-dire le moment où on l'enveloppa du linceul [3]. Mais, d'ordinaire, on ne distingue point, avec tant de précision, l'ensevelissement de la mise au tombeau. Une autre rédaction de cet opuscule [4] emploie, à la même place, le terme usuel, consacré par l'évangile [5], celui que nous lisons dans le manuscrit de Parme, au Latmos ou à Mirož (ὁ ἐνταφιασμός), que les Slaves, à Čurčer, par exemple, se sont bornés à traduire (pogrebenie), que les iconographes de Trébizonde ont transposé sous une forme plus recherchée : ἡ θεόσωμος ταφή [6]. Plus tard, seulement, on désignera les lamentations par un titre distinct, ὁ ἐπιτάφιος θρῆνος [7], en complétant l'expression qu'écrivains et iconographes appliquaient aux funérailles : ὁ ἐπιτάφιος [8].

En Italie, les primitifs ont interprété un des plus vieux modèles de notre thème. Dans le baptistère de Florence [9], on croit retrouver le Petropol. 105 : Marie et Jean ont le corps sur leurs genoux, assez haut au-dessus du sol, comme s'ils portaient encore la momie. Une des myrophores gesticule,

1. Fol. 85 v (Matthieu) : Pokrovskij, *Opisanie*, p. 282, n° 72 ; phot. Ermakov 7422.
2. Pl. XXXIX.
3. Ὁ τόπος ὅπου ἐλαζάρωσαν τὸν χριστὸν καὶ ἐκήδευσαν ἐν σινδόνι καθαρᾷ : anonyme d'Allatius, p. 82, 90. Le proskynitaire publié par Bezobrazov, *Palest. Sbornik*, t. XVIII. 3, p. 8, dans la même phrase, met ὅπου ἐσαβάνωσαν.
4. Éd. Bezobrazov, *op. l.*, p. 3.
5. Marc 14.8 ; Joh. 12. 7.
6. A Sainte-Anne (H. Ét. B 208) et, au xv[e] siècle, à Sainte-Sophie (fig. 559). Voy. Sophoclès, s. v. θεόσωμος, et ps.-Épiphane, dans Migne, t. 43, col. 440, 448-449.
7. Voyez Papadopoulos-Kérameus, *Denys de Fourna*, p. 109, 277. Exemples : Sainte-Anne de Trébizonde (B 213), Péribleptos, Mont-Athos. Cf. Brockhaus, p. 130.
8. *Cerim.*, Bonn, I, p. 275. 14 : ἐπιτάφιος βασιλέων. — Manuel Philès, sous la rubrique εἰς τὸν ἐπιτάφιον, décrit une Mise au tombeau avec le deuil des anges et les lamentations des femmes (Éd. Miller, t. I, p. 131, n° CCLX). Dans la fresque d'Égine et sur le reliquaire de Bessarion (ο επιταφιλωσις, confusion avec ἡ ἀποκαθήλωσις), on a intitulé ainsi la Mise au tombeau, où la Vierge prête son concours.
9. Phot. Alinari 3740 ; Venturi, t. V, p. 226, fig. 185.

assise près du chevet ; mais, à l'opposé, — trait nouveau, — les deux autres forment, avec les hommes, un groupe serré, que la douleur incline vers le visage du mort. Ailleurs, cette réminiscence s'efface, lorsque les disciples [1], ou bien, une [2] ou deux [3] autres femmes viennent s'asseoir à côté de la mère. Pourtant, nous discernons encore, plus tard, la trace du prototype byzantin dans le geste de Jean soulevant les pieds (fig. 670) [4].

Mais, d'ordinaire, le mort repose sur le sol, suivant le type du XII[e] siècle. Cavallini, à Santa Maria di Donna Regina [5], ne touche à ce type qu'avec discrétion. Dans l'église supérieure d'Assise [6], nous reconnaissons notre second Thrène de Trébizonde. Mais le peintre, instruit par les Méditations, a fait lever les deux hommes, pour mettre à leur place une Madeleine italienne, qui s'agenouille, soulève un des pieds de Jésus et le baise, en l'enveloppant dans la caresse de ses cheveux épars. En outre, dans le fond, quelques matronnes paisibles contemplent la douleur des disciples ou échangent leurs impressions. Elles ne troublent pas la claire symétrie, chère à Byzance. Un trécentiste de Pérouse [7] amplifie et bouleverse la composition d'Assise, déplace certaines figures, en ajoute de nouvelles [8], mais conserve, au centre, les traits essentiels de l'ancien modèle byzantin. Giotto, à l'Arena, plus libre et plus fort, n'a pourtant pas dédaigné l'exemple de quelque ancien manuscrit, tel que l'Hortus Deliciarum ou le tétraévangile de Gélat (fig. 535), où la myrophore qui gesticule, à gauche, se tient debout. Et, peut-être, doit-il aux types nouveaux que nous allons rencontrer à Mistra ou à Trébizonde (Théoskepastos) ce juste équilibre des groupes, massés aux extrémités, pour mieux laisser

1. Pise, Museo Civico, salle II, n° 19 : phot. Gargiolli ; Venturi, t. V, p. 13, fig. 9.

2. Arbre de la Croix, à Florence : phot. Alinari 1569, Brogi 17524. — Triptyque de la Pinacothèque du Vatican, salle I : phot. Alinari 6432 c (vue d'ensemble de la salle). — Tableau d'autel, dit de Verdun, à Klosterneuburg, près Vienne : Kuhn, *Kunstgeschichte*, t. III, p. 237, fig. 254.

3. Étoffe du trésor de Saint-Marc : Pasini, *Il tesoro di San Marco*, pl. LXXXVIII. 192.

4. Tableau de Berlin, n° 1042. — Pinacothèque de Trevi : Rothes, *Altumbr. Malerschulen*, pl. 14 ; Gnoli, *L'Arte umbra*, pl. 54 ; phot. Alinari 5759 a.

5. Décrit par Bertaux, *Donna Regina*, p. 47.

6. Phot. Anderson 15343 ; Venturi, t. V, p. 180, fig. 146 ; A. Aubert, *Cimabue-Frage*, p. 180, fig. 146.

7. Fresque dans la Pinacothèque : phot. Anderson 15586 ; Rothes, *Altumbr. Malerschulen*, p. 15, pl. 8, fig. 11.

8. Il a bien des traits communs avec Giotto.

voir les mouvements de l'affection ou du désespoir. Mais un Italien seul pouvait concevoir la tendresse familière de Marie, approchant du visage la main qui, autrefois, tenait le bras ou la taille.

D'autres maîtres toscans, les plus modestes [1], comme les plus illustres [2], reproduisent, dans des compositions fort libres, les traits essentiels de l'Arena. Mais, à Sienne, Ambrogio Lorenzetti et Bartolo di Fredi, dans leurs tableaux de l'Accademia [3], échappent à cette influence. Ils puisent aux sources byzantines et les exploitent comme le peintre d'Assise, mais en développant, sur les côtés, des groupes animés et pittoresques.

Ainsi, les artistes du Trecento, mieux que leurs contemporains byzantins, nous allons le voir, respectent le motif primitif : Marie assise sur le sol, tenant sur son sein le buste de Jésus.

Jésus sur la pierre. — A Constantinople, dans l'église du Pantocrator, on vénérait « la pierre rouge (λίθος ἐρυθρός), de la longueur d'un homme, que possédait auparavant l'église d'Éphèse, celle, dit-on, où le Christ, descendu de la croix, fut enveloppé dans les linges funéraires et embaumé. » Nicolas Choniate [4] ajoute que Manuel Comnène la porta sur son dos, depuis le port du Boucoléon jusqu'à l'église du Phare. En 1200, un pèlerin russe y remarquait les larmes de Marie, « blanches comme des gouttes de cire [5] » . Plus tard, dans l'église du Saint-Sépulcre, on recouvrit de marbre l'endroit où Joseph et Nicodème avaient préparé le corps [6]. On y vénère aujour-

1. Pinacothèque du Vatican, magasin, 2e panneau, no IV. — Même salle, paroi du fond, no XI. — Même musée, salle I, polyptyque au-dessus de la porte, bien visible sur la photographie d'ensemble d'Alinari, no 6432 c.

2. Giottino, Offices, no 27 : phot. Alinari 639 ; Venturi, t. V, p. 501, fig. 403. — Giovanni da Milano, Rome, Galleria Nazionale : Suida, *Florentinische Mäler*, pl. XIX ; Toesca, *Pittura nella Lombardia*, p. 228. — Le même, à Berlin : *Gemældegalerie*, no 1059, p. 13. — Fra Angelico, Accademia et San Marco : phot. Brogi 2454, 2761. — Voyez aussi les fresques de Viboldone (Toesca, *op. l.*, p. 239, fig. 177), de San Francesco, à Pistoie (phot. Gargiolli C 1684), un tableau de Taddeo Gaddi, à Empoli, Pinacothèque, (*op. l.* C 1743), etc.

3. Lorenzetti, nos 57 et 77 : phot. Lombardi 782 ; phot. Alinari 9636 ; Rothes. *Sienes. Malerei.*, p. 81, pl. X ; Venturi, t. V, p. 716, fig. 580. — Bartolo di Fredi, no 99. Le no 111 représente une composition identique. Cette composition diffère peu de celle de Lorenzetti : la scène se passe, non pas au pied de la croix, mais au-devant d'un sarcophage.

4. *De Manuele Comneno*, VII. 7, Bonn, p. 289, l. 13 sq. — Voyez Ajnalov, *Žurnal Ministerstva*, 1906, p. 249.

5. Antoine de Novgorod, *Kniga Palomnik*, éd. Loparev, *Palest. Sbornik*, t. XVII. 3, p. 24 ; B. de Khitrowo, *Itinéraires russes en Orient*, I. 1, p. 102.

6. Anonyme d'Allatius, ch. 7, p. 90. — Proskynitaire Bezobrazov, *Palest. Sbornik*, t. XVIII. 3 : ἡ ἁγία Ἀποκαθήλωσις ὅπου ἐσαβάνωσαν, etc.

d'hui, entre le tombeau et le Golgotha, « la pierre de l'onction », en marbre jaune tacheté [1].

Dès le XI[e] siècle, une icone géorgienne de Chémokmédi, auprès d'une Descente de croix archaïque [2], nous montre le Sauveur étendu sur cette pierre. Les deux disciples, en tunique courte, debout, face à face, lui donnent leurs soins : l'un d'eux tient la tête dans une main, un vase dans l'autre, tandis que son compagnon achève d'envelopper le cadavre. Leur attitude nous fait penser à la Mise au tombeau latine ; leurs gestes, à cette scène de l'onction que représente l'art français du XIII[e] siècle [3].

Au XII[e], en Orient, on figura le corps simplement exposé



FIG. 536. — Fresque de Samari, en Messénie. — 537. Épitaphios de Bucarest.

sur cette pierre ou sur un linceul rigide, en attachant à cette image une signification eucharistique [4] (fig. 536). Au XIV[e], on

1. Kondakov, *Jerusalim christianskij*, Saint-Pétersbourg, 1905, p. 54, fig. 11.
2. Voyez, plus haut, p. 469, note 3.
3. Mâle, II, p. 129.
4. Dans l'abside de Samari, le corps étendu sur le linceul rappelle le Saint Suaire de Turin. On lit : ὁ τρώγων μου τὴν σάρκα καὶ πίνων μου τὸ αἷμα ἐν ἐμοὶ μένει κἀγὼ ἐν αὐτῷ (Joh. 6. 56). Sur l'émail Stroganov (voy. Schlumberger, *Mélanges*, I, p. 191, pl. XI ; Ajnalov, *Arch. Izv. i Zamjetki*, t. I, 1893, p. 295,

prit l'habitude de la broder sur une étoffe liturgique, nommée ἐπιτάφιος. On y représenta d'abord une scène mystique : des anges, portant le costume des diacres, élèvent des ripidia ou des candélabres au-dessus de la victime expiatoire [1]. Mais, ensuite, on combina la liturgie céleste avec l'histoire humaine. On posa, dans le fond, debout, pleurant, la mère, le disciple et les trois femmes [2], puis, on mit le buste divin entre les bras de Marie inclinée et l'on inscrivit le titre de notre thème : ὁ ἐπιτάφιος θρῆνος. Mais, seule, Marie ose toucher aux dépouilles sacrées : à côté d'elle, Jean se prosterne avec crainte et tremblement (fig. 537) [3].

La pierre de l'onction prit place aussi dans la composition traditionnelle. Elle en modifia le caractère. Joseph et Nicodème cesseront de se prosterner aux pieds du Sauveur, ils resteront debout, ainsi que les femmes, pour imiter les anges. Marie ne pourra plus tenir sur son giron le buste et la tête de son fils. Il faudra qu'elle se penche simplement sur la pierre ou bien qu'elle se déplace et vienne s'asseoir sur un siège distinct, au chevet. Les répliques italiennes de l'ancien type byzantin nous ont montré déjà les disciples et les femmes posés débout. Nous examinerons maintenant le parti que diverses écoles, en Orient et en Italie, ont tiré de ces motifs nouveaux : Marie penchée sur Jésus ou assise à côté de lui.

pl. IV ; Kondakov, *Pam. Afon.*, p. 262), je proposerais de lire, s'il m'était possible de contrôler d'après l'original, χριστὸς πρόκειται καὶ μελίζεται θεός, « le Christ est exposé et Dieu est partagé », allusion au rite qui précède la communion : Μελίζεται καὶ διαμερίζεται ὁ ἀμνὸς τοῦ θεοῦ (Brightman, *Eastern Liturgies*, p. 393. 25 ; Swainson, *Greek Liturgies*, p. 137). On connaît la composition, intitulée ὁ μελισμός, où le Christ enfant repose sur la patène. Sur le triptyque de Khopi (Kondakov, *Pam. Gruzii*, p. 89, fig. 40), on distingue la pierre. Sur le saccos de Photius (phot. Barčevskij 531, *Vjestnik*, p. 46), la momie y repose, abritée par un ciborium, où pendent trois lampes. Le tableau est intitulé ὁ ἐπιτάφιος. Le même motif, avec la Vierge entre deux anges, décore un autel portatif (ἀντιμήνσιον), consacré, vers le début du XVII[e] s., par Luc, métropolite de Belgrade : Pokrovskij, *Drevnjaja Sofijskaja risnica*, II, p. 3, pl. I. 2. — Psautier slavon Chludov : *Drevnosti*, t. III, p. 17, n° 65.

1. Umbella de Jean VII : Müntz, *Rev. Art chrét.*, t. XLIII, 1900, p. 18. — Ochrida, sous Andronic Paléologue : Miljukov, *Izv. russk. Inst.*, t. IV, pl. XXX ; Kondakov, *Makedonija*, pl. IV. — Studenica : Pokryškin, pl. XXV. — Saint-Marc de Venise : Pasini, *Il tesoro di San Marco*, pl. LXVIII. 166. — Galata (1407) : Rohault de Fleury, *La Messe*, t. V, p. 45. — Salonique, Papagouda : Letourneau-Millet, *B. C. H.*, t. XXIX, 1905, p. 251 sq., pl. XIV-XVI ; Kondakov, *Makedonija*, p. 138, fig. 81-84. — Monastères de Putna et de Žolkva (1405 et 1427) : Kondakov, *Pam. Afon.*, p. 265, n°[s] 3-4.

2. Chilandari : Kondakov, *Pam. Afon.*, p. 266, n° 6, pl. XLIII.

3. Bucarest, 1396 : Odobesco, *Drevnosti*, t. IV, 1874, p. 9, pl. II ; Kondakov, *Pam. Afon.*, p. 264, n° 2 ; photographie communiquée par M. Tafrali.

Marie penchée sur Jésus. — Vers la fin du XIII[e] siècle, les Saints-Théodores de Mistra [1] nous laissent deviner, malgré les ravages du temps, un large ensemble bien ordonné. Aux extrémités, les deux disciples et deux femmes, debout, encadrent le groupe principal. Dans le fond, entre Marie et Jean, Madeleine lève les bras, et la croix, où l'échelle reste appuyée, — détail qu'a retenu Ambrogio Lorenzetti, — garnit l'espace libre. Ce savant équilibre devait séduire bien des artistes. Le peintre de la Théosképastos, à Trébizonde, rattache notre type aux vieux modèles, en figurant le tombeau à droite [2]. Le sculpteur du diptyque Barberini (fig. 4) le simplifie arbitrairement.



FIG. 538.— Fresque d'Ascoli Piceno.— 539. Crucifix du Museo Civico, à Pise (1320). — 540. Crucifix de San Gimignano.

En Italie, les primitifs posent le corps sur la pierre de l'onction, tachée par les larmes de Marie. Dans une fresque d'Ascoli Piceno (fig. 538) [3], la mère seule l'embrasse : les deux disciples, l'apôtre et les trois myrophores se lamentent, debout, dans le fond, alignés

1. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 88. 2.
2. C'est Joseph qui baise la main. Les détails sont difficiles à discerner. Je n'ai noté ni la croix, ni l'échelle.
3. Phot. Gargiolli C 2502.

et raides comme des officiants. Plus tard, on assouplit les silhouettes, on varie les gestes. Sur le tableau de Bologne (fig. 541)[1], Jean baisera les pieds ; sur le triptyque Marzolini[2], une des femmes agitera les bras violemment ; sur les crucifix de San Gimignano (fig. 540), de Pistoie (1275)[3] et de Pise (fig. 539)[4], on imitera de plus près notre type du XIIe siècle, mais toujours avec la réserve qui

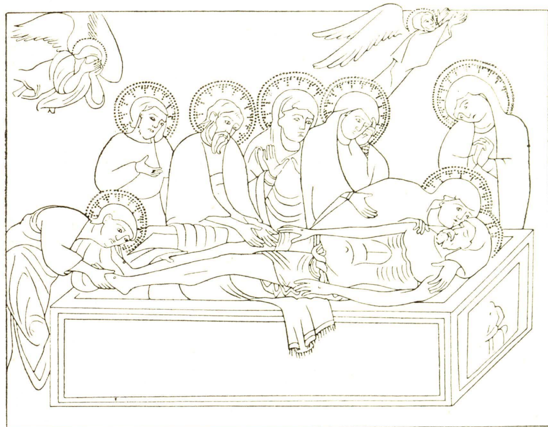


Fig. 541. — Bologne, Accademia, n° 316.

distingue les ἐπιτάφιοι. Il est bien clair que l'Orient a donné l'exemple et qu'au XVIIe siècle le saccos de Laurent Ier, à Kazan[5], ne fait que reproduire un de ces vieux modèles disparus, qui prendrait place entre la fresque d'Ascoli Piceno et le tableau de Bologne.

La pierre de l'onction va maintenant se confondre avec le sarcophage, où nous voyons, depuis la fin du Xe siècle[6], Joseph et Nicodème, inclinés aux extrémités, déposer la momie. Plus tard, ils porteront le corps nu, étendu sur le linceul, et feront place entre eux, dans le fond, à d'autres personnages, qui viennent les aider[7] ou bien simplement gémir et pleurer[8]. Les miniaturistes de Salzbourg et surtout ceux de Saxe-Thuringe,

1. Accademia, n° 316 : phot. Zagnoli.
2. Gnoli, *L'arte umbra*, pl. 41 ; phot. Inst. ital. arti grafiche.
3. Nous croyons y reconnaître la composition de San Gimignano, d'après la gravure peu distincte de P. Bacci, *L'Arte*, t. III, 1900, p. 37. Mais le corps semble posé sur une étoffe.
4. Museo Civico, salle III, n° 9, daté de 1320.
5. Phot. Barčevskij 791.
6. Voyez, plus haut, p. 464. Au XIIe, porte de Bénévent : Venturi, t. III, p. 703, fig. 651. — Dessin d'Auxerre : Prou, *Gazette archéologique*, t. XII, 1887, p. 138, pl. 19.
7. Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. XLVIII. 149, LVI. 174, LXXI. 233, CIV. 352.
8. *Op. l.*, LXXXI. 272. — Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, pl. XXI,

parmi ces nouveaux venus, désignent clairement Marie et Jean. Ils transforment ainsi la Mise au tombeau dans le même sens que ceux du Laur. VI 23 ou du Petropol. 105. Les primitifs, franchement, introduisent, entre les deux disciples, les figures du Thrène byzantin : Marie se penchera [1], puis, enlacera le buste [2], et même, sur le diptyque de Wurzbourg [3], portera le corps enveloppé du linceul, seule avec Jean, sans l'aide des deux autres disciples, suivant le modèle du Petropol. 105. D'ordinaire, en Italie, les assistants s'écartent vers les extrémités, comme aux Saints-Théodores, et laissent voir, au-dessus de la mère, Jean qui s'incline [4] ou une myrophore qui gesticule [5].

Sur l'ivoire de Salerne [6] et dans la fresque de Sant' Urbano, pour déposer le corps dans le sarcophage, les deux hommes, suivant l'usage byzantin, se tournent du même côté. Alors, Marie leur fait face, ainsi qu'à Jean, en saisissant les épaules [7]. A Santa Maria ad Cryptas, elle pleure avec les deux saintes femmes, tandis que l'apôtre baise la main [8]. Dans tous ces monuments, nous voyons notre Thrène venir encore se greffer sur la Mise au tombeau, la pénétrer de façon plus intime. A Santa Maria, supprimons cette bande de marbre qui recouvre gauchement tout le bas de la composition et nous croirons revoir une transition entre les deux thèmes, une combinaison analogue à celles du Laur. VI 23. Enfin, la porte de Spalato [9], un tableau primitif de Sienne (fig. 542) [10] passeraient pour

XXXVII, cf. p. 153. — Autel dit de Verdun, à Klosterneuburg, près Vienne : Kuhn, *Kunstgeschichte*, t. III, p. 237, fig. 254. — Lichačev, pl. CCLXXXII. 526 (Collection de l'auteur).

1. Crucifix du Museo Civico, à Pise, salle II, n° 19 : phot. Gargiolli E 718; Venturi, t. V, p. 12, fig. 10. — Diptyque de Berne : Rohault de Fleury, *La Messe*, t. V, pl. CCCLX ; Stammler, *Der Paramentenschatz*, p. 30. Voyez aussi, au Louvre, un coffret français du XVe siècle, n° 1094 : phot. Giraudon 318.

2. Venise, Accademia, n° 4 : Laudedeo Testi, *Storia della pittura veneziana*, p. 181.

3. Becker-Hefner, *Kunstwerke und Geräthschaften*, t. I, pl. 37.

4. Crucifix des Offices, n° 3 : phot. Brogi 14680, etc.

5. Pise, Museo Civico, salle V, n° 11 (Cecco di Pietro, 1386). — Pise, San Martino, crucifix : phot. Gargiolli. — Polyptyque français du Midi (Collection Douglas), fin du XIVe siècle : phot. Giraudon 453 A.

6. Bertaux, *Art Italie mérid.*, pl. XIX.

7. Sant' Angelo in Formis : Kraus, *Jahrbuch d. k. preuss. Kunstsammlungen*, t. XIV, 1893, pl. III. — Comparez avec le Speculum hum. salv., pl. 53.

8. Bertaux, *Art Italie mérid.*, pl. XIV ; phot. Moscioni 9375.

9. Venturi, t. III, p. 105, fig. 89.

10. Accademia, n° 13 : Jacobsen, *Sien. Meister*, p. 11 ; phot. Lombardi 2762.

les simples répliques du type byzantin, sans l'ombre qui creuse le sarcophage, au-dessous du cadavre, et sans les bras qui le retiennent.

Maintenant, ces détails passent au second plan, comme autant de motifs secondaires que l'on change à volonté. Autour de la pierre ou du sarcophage, on groupera les figures à peu près dans le même ordre, en leur prêtant les mêmes attitudes. Aussi, malgré cette différence, pourrons-nous comparer, par exemple, aux crucifix de San Gimignano et de Pise (daté de 1320), le tableau siennois de l'Accademia, et, plus utilement encore, au tableau du Palazzo Corsini, le rétable de Duccio. Le tableau du Palazzo Corsini [1] nous montre le deuil autour de la pierre, le deuil respectueux qui laisse la mère seule toucher au corps divin. Il nous apparaît comme un descendant affiné de la rude fresque d'Ascoli Piceno ; il ressemble surtout au tableau de Bologne, où la douleur incline, dans un commun mouvement de tendresse, femmes et disciples vers le visage aimé : une seule des myrophores leur fait face près du chevet. Duccio (fig. 547) [2] enrichit ce groupe expressif : imitant le tableau primitif de l'Accademia ou quelque autre modèle, analogue au crucifix de 1320, conservé au Museo Civico de Pise, il dresse au-

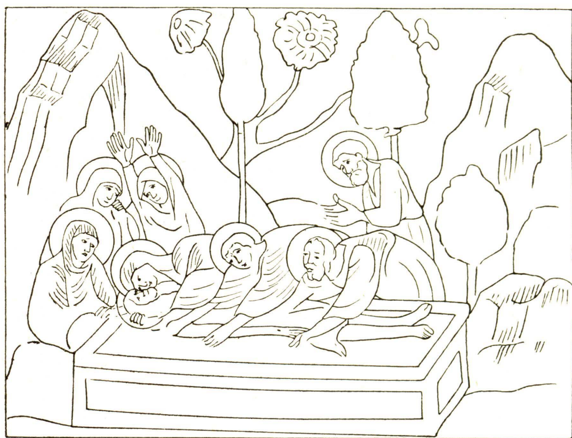


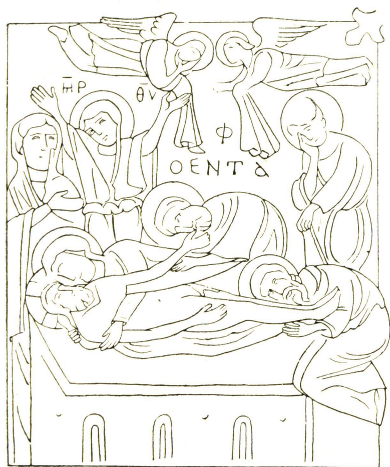
Fig. 542. — Sienne, Accademia, n° 13.

1. École de Cavallini : phot. Anderson 2953 ; Venturi, t. V, p. 171, fig. 140.
2. Phot. Anderson 21245; Rothes, *Sienes. Malerei*, p. 81, pl. XXXV; Weigelt, *Duccio*, p. 115, pl. 37, voy. p. 254. Ugolino da Siena a reproduit la même composition : *Die Gemældegalerie*, n° 1635, p. 17 ; d'Agincourt, *Peinture*, pl. CV. 22. — Voy. *Burlington Club Exhibition*, pl. XI. — Le tableau de Massa Maritima (phot. Gargiolli C 5768) nous laisse voir encore, dans le fragment qui reste, Jean et l'une des saintes femmes.

dessus de Marie les deux bras qui s'agitent comme des ailes et ajoute une quatrième femme[1]. Mais, en même temps, pour faire descendre le corps dans le sarcophage, il se souvient des vieux maîtres qui traitaient le sujet selon l'exemple de la Mise au tombeau byzantine. Joseph, passant, il est vrai, au premier plan, se penche suivant la même ligne que Nicodème, et Jean, soutenant la tête, leur fait face, exactement comme Marie à Sant' Angelo in Formis. Enfin, le tableau de l'Accademia ou celui du Palazzo Corsini ont pu lui montrer ce geste familier qui séduisit aussi Giotto : la main caressant le visage.

Revenons à l'Orient. Nous allons constater un fait important et décisif : la plus étroite parenté unit Sienne et les Balkans.

Nous examinerons ensemble les fresques du narthex de Va-

543 

 544

Fig. 543. — Stéatite du Vatican. — 544. Fresque de Saint-Nicolas, à Castoria.

topédi (fig. 628)[2], au Mont-Athos, de Saint-Nicolas (fig. 544)[3], à Castoria, dans la Macédoine occidentale, de Čurčer (fig. 545), en Vieille Serbie[4]. Čurčer et Vatopédi appartiennent vrai-

1. Dans le triptyque de l'Accademia, n° 35 (phot. Burton), et celui de la Società di Pie Disposizioni (phot. Lombardi 2397, d'où notre fig. 546), ses élèves suppriment ce motif, resserrent et modifient un peu le groupe. On retrouve, plus tard, des répliques plus libres : fresques de la basilique inférieure d'Assise (Venturi, t. V, p. 686, fig. 556) et du chapitre de Saint-Bonaventure (1392), au couvent de San Francesco, à Pise.

2. H. Ét. C 268.

3. Quartier de Saint-Pantéléimon.

4. On devine, à Verria, la même composition, malheureusement effacée.

semblablement au début, Castoria, certainement, à la fin du XIVe siècle. Nous joindrons à ces monuments une peinture de Kovalev (1380) et une icone de Novgorod [1]. Une stéatite du Vatican (fig. 543), œuvre de la même école [2], nous donne, pour ainsi dire, le schème de la composition : Marie penchée, la Madeleine gesticulant au-dessus d'elle, une autre myrophore pleurant à gauche, Jean baisant la main, Joseph soulevant les pieds, Nicodème pleurant, debout, dans le fond. Ces figures, en grande partie, appartiennent aux primitifs qui ont frayé la voie à Duccio : crucifix de San Gimignano, de Pistoie et de Pise (daté de 1320), tableau de l'Accademia, n° 13, et du Palazzo Corsini. Deux d'entre elles se retrouvent dans le rétable : Madeleine et Joseph [3]. Dans nos fresques, le groupement des femmes, plus nombreuses que sur la stéatite, rappelle, à Čurčer, le crucifix de San Gimignano, à Vatopédi, le tableau de l'Accademia, ou plutôt, le motif original que ce tableau nous laisse deviner, car ces bras gauchement levés nous font l'effet d'une reprise, enfin, à Castoria, le rétable lui-même et les deux diptyques de l'Accademia et de la Società di Pie Disposizioni (fig. 546).

Sans doute, ces détails pourraient provenir du commun modèle byzantin. A Čurčer, par exemple, le Thrène, comme la Descente de croix, conserve quelques traits des types primitifs : le tombeau ouvert à droite, la momie et, derrière la montagne, ces deux bustes singuliers, ceux des Maries qui regardaient de loin et se voient maintenant transformées en anges. Jean pleure, sans toucher au Sauveur, comme à Égine ou à San Gimignano. Mais ce commun modèle n'aurait pu fournir un autre motif, tout à fait remarquable : le geste tendre de la mère qui, à Castoria, touche le visage, comme sur le rétable, le tableau du Palazzo Corsini et celui de l'Accademia, ou bien, à Čurčer et Vatopédi, sur l'icone de Novgorod, s'en approche, comme sur les deux triptyques. Tant de familiarité eût choqué la réserve byzantine. Même le Trecento, après Giotto et Duccio, alors qu'il imite ces maîtres [4], préfère le large mouvement

1. Collection Ostrouchov, à Moscou, XVe siècle : Grabar, t. VI, p. 187, 240.

2. Rohault de Fleury, *La Sainte Vierge*, t. I, p. 224, pl. L (voy., plus haut, p. 406, note 6); Ajnalov, *Žurnal Ministerstva*, 1906, p. 248, fig. 1.

3. C'est Nicodème, dans le rétable.

4. Bartolo di Fredi, dans le triptyque de Pienza : phot. Gargiolli C 5726. — Pietro Lorenzetti, à Assise : Venturi, t. V, p. 686, fig. 555.



Fig. 545. — Fresque de Čurčer, en Vieille Serbie.
(Phot. Millet).



Fig. 546. — Sienne, triptyque de la Soc. die Pie Disposizioni.
(Phot. Lombardi).



Fig. 547. — Sienne, rétable de Duccio.
(Phot. Alinari)

d'autrefois[1]. Si nos peintres du XIVe siècle n'avaient point connu la composition du rétable et ne l'avaient utilisée, dans la mesure permise, comment serait-elle parvenue à leurs héritiers, les imagiers russes, qui surent l'interpréter plus fidèlement, pour représenter la Mise au tombeau dans le sarcophage [2] ?

Dans le Vatoped. 735 (fig. 548) [3], Marie n'embrasse pas Jésus. Elle s'incline doucement en arrachant ses cheveux. Jean hésite à prendre la main du Sauveur. Cette réserve nous rappelle la vieille fresque de Santa Maria ad Cryptas. Mais les attitudes plus savantes nous rapprochent plutôt de la riche composition où Taddeo Gaddi [4] sut développer ce pauvre modèle archaïque. Dans notre miniature encore, ainsi que dans une fresque serbe du XVIIe siècle (Blagovješčenie, Kablar), au premier plan, les trois myrophores, assises, de profil ou de dos, lèvent les bras. Nous nous souviendrons, cette fois, de ces pleureuses assises que Giotto a posées de dos si hardiment et que de plus modestes ont imitées [5], ou de celles qui lèvent les bras, de profil, dans le tableau primitif de Berlin (fig. 670) ou celui d'Ambrogio Lorenzetti, à Sienne. Lorenzetti dessine exactement les deux types d'attitude que comprend notre manuscrit.



FIG. 548. — Tétraévangile de Vatopédi, n° 735.

1. Par exception, la main près du visage, à Viboldone : voy. p. 498, note 2.
2. Lichačev, pl. CXLVII. 259 (Coll. de l'auteur).
3. Fol. 16 : H. Ét. C 133 ; phot. Kondakov, Athos, n° 171.
4. Ou plutôt, Niccolò di Pietro Gerini, Accademia, n° 116, à Florence : phot. Brogi 2400.
5. Pinacothèque du Vatican, salle I, école giottesque. — Magasin, 2e panneau, n° IV. Voyez aussi Giovanni da Milano : Rome, Palazzo Corsini.

A Gračanica (fig. 551), Marie, occupant toujours la même place, semble prise de faiblesse : deux femmes s'empressent autour d'elle, l'une la soutient par l'épaule, une autre par la main, une troisième s'agenouille au premier plan, en s'arrachant les cheveux ; plus loin, Madeleine gesticule ; d'autres paraissent assises. Cette fois, notre peintre se rencontre avec les maîtres du Dugento. Dans l'église inférieure d'Assise (fig. 549)[1], l'un d'eux, peut-être Giunta Pisano[2], a posé le Christ sur une pierre blanche, loin de tout contact. Dans le fond, vers le milieu, deux des disciples se tiennent debout, presque de profil, tournés l'un vers l'autre (la partie de droite manque) ; à gauche, à côté de la couche, Marie, à genoux, renverse son buste entre les bras des trois femmes et cherche vainement à toucher la tête de son enfant. Sans doute, elle occupe une autre place qu'à Gračanica, mais, dans les deux monuments, le groupement des figures s'inspire de la même pensée et produit le même effet décoratif.



Fig. 549. — Fresque de l'église inférieure d'Assise.

Nos primitifs ont pu suggérer à Ambrogio Lorenzetti l'idée de grouper librement, sur les côtés de la composition, ses figures agenouillées ou assises. A Kučevište, non loin d'Uskub (fig. 550), dans l'église de l'Ascension, et, semble-t il, au Protaton de Karyès (fig. 552), l'école macédonienne, cette fois plus respectueuse de la tradition, a développé, aussi largement, les groupes sur les côtés, nous rappelant ainsi les tableaux du maître siennois.

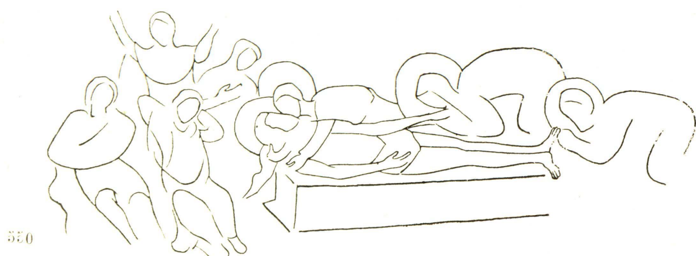
Marie assise. — Les Italiens surent accorder les contraires, la pierre de l'onction avec Marie assise, « recevant la tête et les épaules sur son sein ». Tout simplement, ils mirent Marie sur la pierre. Dans l'église des Saints-Apôtres, à Venise (fig. 555)[3], ils ont pris la composition de l'Hortus Deliciarum, enrichie

1. H. Ét. C 807 et d'après mes notes. A. Aubert, *Cimabue-Frage*, pl. 7, ne reproduit que le buste du Christ. Voyez aussi les descriptions, plus brèves, de Cavalcaselle-Crowe, Thode et Zimmermann, citées, plus haut, p. 386, note 1. — D'Agincourt, *Peinture*, pl. CV. 23.

2. Voy. A. Aubert, *op. l.*, p. 84, note 1.

3. Phot. Alinari 20740 ; Laudedeo Testi, *Storia della pittura veneziana*, p. 109.

d'une troisième femme, qui s'incline entre Marie et Jean, comme dans la seconde composition de Sainte-Anne, à Trébizonde, et l'ont remaniée suivant la formule nouvelle : Jean seul baise la main ; Joseph et Nicodème, après lui, adorent, debout, dans le fond. Nous retrouvons ainsi le type des Saints-Théodores, sous un aspect archaïque. Puis, les primitifs disposent les figures autour de la pierre, selon le modèle où nous avons vu Marie penchée. A Pérouse (fig. 553-554) [1], deux des femmes se tournent, comme les disciples,



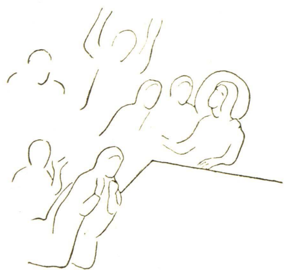




Fig. 550. — Fresque dans l'église de l'Ascension, à Kučevište. — 551. Fresque de Gračanica. 552. Fresque du Protaton, à Karyès.

vers le visage du mort. L'un de ces tableaux (n° 7) rappelle, sur ce point, la fresque de Castoria ; une miniature de Modène [2] reproduit, trait pour trait, la stéatite du Vatican, sauf en un point : Marie, assise sur la pierre. Un des peintres de Pérouse (n° 2) nous laisse entendre qu'il s'inspire des Méditations : Madeleine baise les pieds.

Le triptyque de Trieste (fig. 556) [3] nous montre aussi la

1. Pinacothèque, salle I, n° 2 : phot. Verri ; Venturi, t. V, p. 107, fig. 85. — Même salle, n° 7 : phot. Verri.
2. Livre de chœur de la Biblioteca Estense : Venturi, t. III, p. 481, fig. 455.
3. H. Ét. C 660 ; phot. Alinari 21151.

pierre de l'onction, tachetée, comme à Venise et à Pérouse : hic positus fuit super lapidem. Le peintre a groupé pareillement ses figures; il produit même un effet plus net, en imitant le modèle de la mosaïque de Florence, car il incline la ligne des têtes pour la relever brusquement, avec la myrophore qui gesticule près du chevet. Mais il modifie heureusement la posture de Marie, il la fait tourner, pour ainsi dire, sur elle-même, pour recevoir le buste entre ses genoux et la tête sur sa poitrine[1]. Plus tard, sur le triptyque en bois sculpté de Ravenne[2], un moine grec, reproduisant la même composition, la met à la même place, mais hors de la pierre, à côté. Il nous conduit ainsi à la formule achevée des monuments byzantins et slaves, du XIVe au XVIe siècle : Marie s'assiéra désormais sur un escabeau.



FIG. 553. — Pinacothèque de Pérouse, salle I, n° 2.

Depuis le milieu du XVe siècle, les brodeurs de tous les épitaphioi moldaves et russes[3]

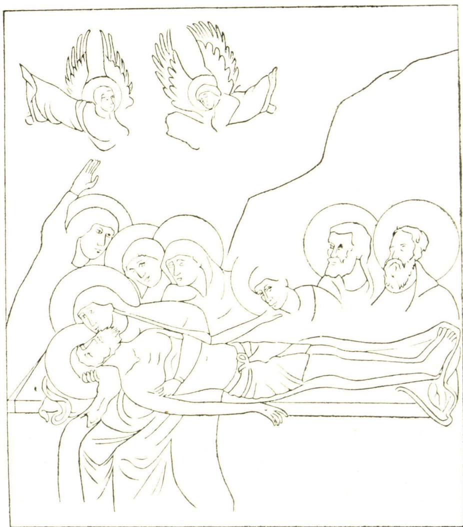


FIG. 554. — Pinacothèque de Pérouse, salle I, n° 7.

1. Comparez avec le manuscrit arménien de Vienne, Mékhit. 986, fol. 146 v (phot. Macler), et avec le fragment de Saint-Théodore, à Novgorod (Okunev, pl. VII. 2).

2. Phot. Ricci 369, Alinari 18123 ; Gerola, *Felix Ravenna*, fasc. 1, pl. 4.

3. Neamțu (1437) : *Bul. Com. mon. ist.*, t. III, p. 99. — Kondakov, *Pam.*



Fig. 555. — Fresque de l'église des Saints-Apôtres, à Venise.
(Phot. Alinari).



Fig. 556. — Triptyque de Trieste.
(H. Ét. C 660).

reproduisent ce motif. Alors, Joseph et Nicodème viendront, à leur tour, adorer avec les myrophores. Les disciples s'écartent même parfois de l'ancienne réserve. On verra d'abord Jean, en 1452 [1], soulever les pieds sur son manteau, ou bien, en 1480 [2], saisir la main, puis, en 1519 [3], en 1545 [4], Joseph, en même temps, prendre les pieds sur l'étoffe [5]. Mais, les plus nombreux et surtout les plus récents respectent la sévérité des

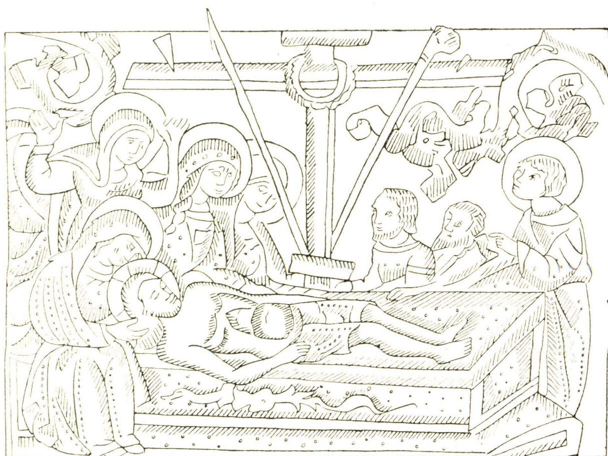


FIG. 557. — Coffre de Bologne.

anciens types : nul ne touche Jésus, sauf la mère ; les figures, dans le fond, forment deux groupes distincts et symétriques [6].

Afon., p. 267, nos 7 (Suceavița, 1481), 9 (Novgorod, 1452, non 1456), 12 (Suceavița, 1480), etc.

1. Novgorod : Pokrovskij, *Drevnjaja Sofijskaja risnica v Novgorodje*, I, p. 124, pl. XXIII ; Kondakov, *Pam. Afon.*, p. 267, n° 9, nomme Madeleine au lieu de Jean. — Jaroslavl (1539) : *op. l.*, p. 270, n° 15, pl. XLIV. — Kirillo-bjelozerskij mon., 1645, donation Golicyn : Ščekotov, *Sofija*, t. I, 1914, p. 31. Les Russes nomment cette étoffe *plaščanica*, linceul.

2. Suceavița : *op. l.*, p. 268, n° 12. Voyez aussi, à Putna, en 1592, la copie d'un original de la fin du XVe siècle : *op. l.*, p. 274, n° 18.

3. Suceavița : *op. l.*, p. 269, n° 13.

4. Dionysiou : *op. l.*, p. 270, n° 14, pl. XLI.

5. Voyez aussi Lampakis, Δελτ. χριστ. ἑταιρείας, t. III, p. 96, fig. 27. — Joseph, seul, touche ainsi à Jésus : Musée hist. de Moscou, 1545 (Ščekotov, *op. l.*, p. 26), Saint-Jean-le-Précurseur, à Jaroslavl, XVIIe s. (phot. Barčevskij 1384). Ou bien Nicodème le remplace, seul aussi : Putivlskij pečerskij monastyr, 1666 (*Trudy vosmago arch. Sjezda v Moskvje*, t. IV, pl. XXXV, voy. Kondakov, *op. l.*, p. 280, n° 23).

6. Smolensk, 1561 : *op. l.*, n° 16, p. 279, pl. XLV. — Kirillo-bjelozerskij mon., 1555, donation Starickij, presque identique au précédent : phot. Barčevskij 1338 ; Ščekotov, *op. l.*, p. 27. — Kondakov, nos 17, 19, 20, 21, 24 (*Trudy vosm. Sjezda*, pl. LXIV). — Kirillo-bjelozerskij mon., 1645, donation Šeremetev :

La conception sévère des épitaphioi a pénétré dans le cycle historique. Parfois, dans le tétraévangile arménien de 1415/1416 [1], le coffre de Bologne (fig. 557), une croix du Musée de Cluny et certaines icones russes[2] on en imite exactement la composition. Presque toujours, on en retient quelques détails.

Si nous voulons les reconnaître et déterminer en même temps la part de l'Italie, nous examinerons, tour à tour, le groupe central, — Marie, Jésus, Jean et Joseph, — puis, les figures accessoires, — Nicodème et les saintes femmes.

Le groupe central, dans les fresques crétoises du Mont-Athos, à Lavra (fig. 560) [3], Stavronikita, Dionysiou (fig. 562) [4], Dochiariou [5] et, plus tard, dans l'église aujourd'hui détruite de Delphes ou à Agyia [6], enfin, sur l'icone crétoise de la Collection Bagge [7], nous rappelle le triptyque de Trieste. Marie soutient la tête de Jésus et Joseph soulève le linceul, debout, un peu dans le fond, ayant les jambes cachées par la pierre. Au

558 

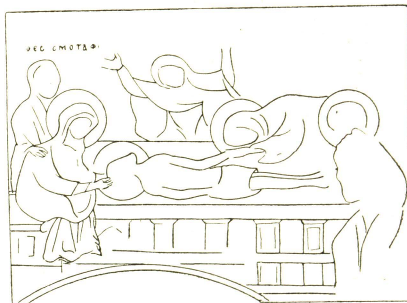
 559

FIG. 558. — Fresque de Rudenica. — 559. Fresque de Sainte-Sophie, à Trébizonde.

contraire, vers le début du XV[e] siècle, à Rudenica (fig. 558), à Sainte-Sophie de Trébizonde (fig. 559) [8] et, plus tard, dans

Ščekotov, *op. l.*, p. 31. — Uspenskij Sobor, à Rostov, 1661 : phot. Barčevskij 2435. — Monastère de Boris et Gleb, près de Rostov, XVII[e] siècle : *op. l.* 212. — Sainte-Sophie de Novgorod, 1711 : Pokrovskij, *Drevnjaja Sofijskaja risnica v Novgorodje*, II, p. 28, pl. XIV. — Vystica, 1601 : Odobesco, *Drevnosti*, IV, p. 4, pl. I. — Panaghia Doxa, à Salonique (1679) : Kondakov, *Makedonija*, p. 135, fig. 78.

1. Jérusalem, Saint-Jacques-des-Arméniens : phot. Baumstark.

2. Galerie Tretjakov, à Moscou, n° 34 : Lichačev, pl. CCXXV. 407. — Musée de l'Académie théologique de Kiev, n° 4486 : *op. l.*, pl. CDXXX. 421.

3. Dessin Ronsin, appartenant à la Collection des Hautes-Études.

4. H. Ét. C 283.

5. H. Ét. C 274.

6. Phot. Lampakis 4123 : Joseph se tient au devant du lit.

7. Voyez, plus haut, p. 455, note 6.

8. H. Ét. B 221.

le Petropol. georg. 298, fol. 157, dans un tétraévangile arménien de 1656 [1], la mère s'incline moins vivement, le disciple, au premier plan, en avant de la pierre, saisit les pieds, comme dans les fresques macédoniennes et quelques épitaphioi moldaves et russes. Nos deux groupes nous montrent Jean baisant la main, mais quelquefois aussi, suivant l'exemple des brodeurs, simplement penché sur le bord du lit [2].

Nicodème, d'abord debout, orant, devant l'échelle appuyée à la croix [3], se met à l'œuvre, court-vêtu, comme un simple ouvrier. A Rudenica, il retire l'instrument, à Saint-Athanase de Castoria, en 1384, il l'a posé contre le rocher, près de la porte cintrée du tombeau, et s'y appuie, en passant sa tête à travers les barreaux. Puis, en 1535, à Lavra, en 1545, à Stavronikita, les peintres crétois le représentent plus utilement occupé à creuser le sol dans le fond d'un sarcophage [4]. Mais, en 1547, à Dionysiou et, plus tard, à Delphes, à Agyia et sur l'icone Bagge, ils reviennent au motif de Castoria. Pittoresque naïf, étranger au large sentiment de Duccio ou de Giotto, mais non à l'Italie, car, à Venise, où Grecs et Latins travaillaient côte à côte, une étoffe du trésor de Saint-Marc nous le montre combiné avec un Thrène italien [5] : nous y voyons l'échelle contre la croix, les deux mains de Nicodème sur les barreaux, enfin, Joseph, debout, en tunique courte, tenant le marteau et les clous.

Les saintes femmes nous rappellent plus facilement l'Italie. La fresque de Sainte-Sophie de Trébizonde, par exemple, semble copiée sur la miniature de Modène. Mais cette miniature reproduit la stéatite du Vatican, sauf sur un point : l'attitude de Marie. A Rudenica, les quatre femmes, debout, tournées les unes vers les autres, celle qui gesticule et sa voisine, qui pleure en croisant ses mains devant son visage, semblent appartenir au modèle byzantin de Giotto. Mais de tels rapprochements ne nous feront pas oublier qu'une grave différence sépare les deux écoles. Les femmes se tiennent, en Italie, vers le milieu, en Orient, à l'extrémité ; elles se penchent, là, vers

1. Saint-Jacques de Jérusalem : Baumstark, *Monatshefte f. Kunstwiss.*, t. IV, 1911, p. 256, pl. 54. 2. Nicodème tient un vase à parfums. Les myrophores manquent.

2. Rudenica, Delphes, Agyia.

3. Saints-Théodores de Mistra, Petropol. georg. 298.

4. Motif qu'un Serbe reproduira à Blagovješčenie (Stragar).

5. Voy., plus haut, p. 497, note 3.

la gauche, ici, vers la droite. Mettons en présence Trieste et Lavra, le contraste frappera nos yeux. Le peintre de Lavra, en les inclinant derrière Marie, semble imiter les épitaphioi. Mais l'une d'elles pleure, assise, et ce détail, en apparence insigni-

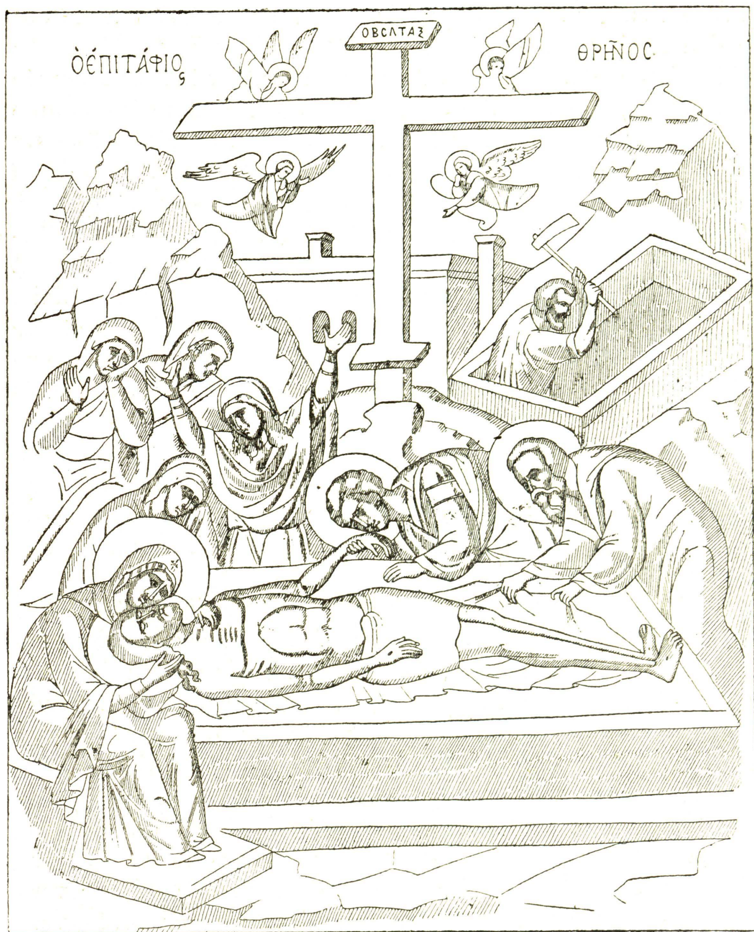


Fig. 560. — Fresque de Lavra. (Dessin de J. Ronsin).

fiant, nous ramène à Mirož, au Vatican. 1156, au manuscrit de Parme et, par ces monuments, aux vieux maîtres qui représentaient les deux Maries en face du tombeau. A Dionysiou, nous les retrouvons l'une et l'autre dans cette posture : Made-



Fig. 561. — Fresque de Vatopédi, au Mont-Athos.
(H. Ét. C 254).



Fig. 562. — Fresque de Dionysiou, au Mont-Athos.
(H. Ét. C 283).

leine gesticule, « l'autre Marie » s'arrache les cheveux, près d'une troisième, debout, contemplant le Sauveur.

La Péribleptos de Mistra [1] ressemble, de tous points, à quelques monuments russes de la fin du XVe ou du XVIe siècle, à l'épitaphios (plaščanica) de Borispol (1480) [2], à la porte de Rostov [3], et surtout à une icone de la Collection Lichačev [4], qui semble lui avoir emprunté les rochers en escalier encadrant les murs de Jérusalem, la croix plantée sur le Golgotha, Nicodème levant les bras et les trois femmes entremêlant leurs lamentations. Ces femmes font exactement les mêmes gestes qu'à Dionysiou. Mais le peintre les a savamment massées en un groupe serré, semblable à une pyramide humaine qui porterait leur douleur vers le ciel. D'autres, au XVIIe siècle, en Laconie [5], au XVIIIe, au Mont-Athos [6], reproduisent cet arrangement expressif. Nouveau scrupule pour qui veut attribuer nos fresques au XIVe.

Et, pourtant, à cette époque, appartiennent les autres détails, que nous avons observés en Macédoine ou chez les primitifs siennois : Joseph saisit les pieds, Nicodème, orant, porte le costume des apôtres, au lieu de la tunique courte. A bien considérer nos pleureuses, nous conclurons qu'on a dû, d'abord, les grouper comme à Mistra et que le peintre de Dionysiou les a séparées. C'est la pyramide qui représente l'ancienne tradition. Le tableau siennois de l'Accademia nous donnerait presque notre prototype, si l'on y changeait le geste et l'attitude de Madeleine. Le crucifix de San Gimignano en conserve aussi certains traits. Nous remontons ainsi aux sources mêmes. Devant ces belles lignes qui se contrarient harmonieusement, nous songeons aux deux Maries des psautiers Chludov et nous nous rappelons que ce motif reparaît, au XIIIe siècle, dans le Berol. qu. 66 (fig. 487).

Dans le transept de Vatopédi, à la conque de l'abside (fig. 561) [7], la Vierge, assise sur un rocher, s'abandonne à ses tristes méditations, courbée et lasse, la tête appuyée sur sa main, sans songer à baiser son fils. Nous avons observé déjà une telle ré-

1. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 122. 4.
2. *Trudy vosmago arch. Sjezda v Moskvje*, t. IV, pl. XXXVIII.
3. Phot. Barčevskij 148.
4. Lichačev, pl. CCXXXIV. 440.
5. Monastère du Prodrome, nommé Συντζάφι, près de Chrysapha (1625).
6. Caracallou.
7. H. Ét. C 254.

serve dans le Vatoped. 735 et à Gračanica, et ce trait nous permet, une fois encore, de rattacher ces fresques aux anciens modèles de l'école macédonienne. Jean saisit les pieds comme dans le tableau primitif de Bologne et certains épitaphioi. Nicodème s'appuie à l'échelle, avec plus de recherche qu'à Dionysiou. Les deux disciples et les femmes, debout, aux extrémités, nous rappellent les Saints-Théodores de Mistra. Mais notre peintre, instruit par la Renaissance, a su donner à ce vieux type infiniment plus de force dramatique et d'ampleur décorative.

Un assez grand nombre de monuments montrent la croix dressée au-dessus du corps divin. A l'origine, comme la scène se passait près du tombeau, on la représenta dans le lointain, entre les deux montagnes qui encadrent le Golgotha. Ainsi, le manuscrit de Parme nous fait bien sentir qu'un intervalle la sépare du Saint-Sépulcre. Les iconographes, du XIII[e] au XVI[e] siècle, ont parfois conservé les deux montagnes, en Italie [1] et surtout en Orient, au Latmos, aux Saints-Théodores de Mistra, à Rudenica, dans le Petropol. georg. 298 et l'icone Lichačev, n° 259. Parfois, aussi, ils indiquent plus clairement encore le sens de l'image : à Lavra, à Dionysiou, sur l'icone Lichačev, n° 440, la croix se dresse entre les deux montagnes, sur le Golgotha, au-devant des murs de Jérusalem. A Mistra et sur la porte de Rostov, le monticule échappe au regard, mais le cadre reste identique.

Naturellement, le souvenir du paysage palestinien devait s'effacer et l'on plaça la scène au pied de la croix. Les Méditations pouvaient en donner l'idée aux artistes, par exemple, à Ambrogio Lorenzetti, qui la met tout près, au premier plan d'un paysage en perspective. D'autres encore [2] surent tracer, immédiatement au-dessus de la mère pleurant son fils, les lignes tragiques de la croix « se dressant toute noire sur le ciel du couchant [3] ».

1. Polyptyque giottesque de la Pinacothèque du Vatican.

2. Baptistère de Florence, tableau de Berlin (n° 1042), école de Taddeo Gaddi, à Santa Croce, Giovanni da Milano, Giottino, Taddeo Gaddi, à Empoli.

3. Mâle, II, p. 30.

CHAPITRE XI

La Résurrection

I. — Les Saintes Femmes au tombeau

Ce sujet, plus que tout autre, nous invite à poser la question qui domine notre étude : Orient ou Italie ? Avant le xive siècle, l'Occident et Byzance suivent deux traditions bien distinctes. Byzance figure deux femmes et un tombeau ; l'Occident, trois femmes et, depuis la fin du xe, un sarcophage. Or, au xive, Grecs et Slaves adoptent les trois femmes et le sarcophage. Ils auraient donc imité l'Italie. Ils nous fourniraient ainsi un argument décisif en faveur de l'influence latine. Cet argument demande examen.

Ces deux types, Haseloff l'a justement remarqué, [1] répondent aux deux rédactions des synoptiques. L'Orient illustre Matthieu (28. 1-7) : « Marie-Madeleine et l'autre Marie viennent pour voir le tombeau. Un ange du Seigneur descendit du ciel et vint rouler la pierre et il s'assit dessus. » L'Occident préfère la version de Marc (16. 1-10), qui nomme trois myrophores : « Et elles se disaient entre elles : " Qui nous ôtera la pierre de l'entrée du sépulcre ? " Et, levant les yeux, elles virent que la pierre avait été ôtée, car elle était fort grande. Et, étant entrées dans le sépulcre, elles virent un jeune homme assis à droite. »

En conséquence, nous verrons l'ange assis, ici, à l'extérieur du tombeau, sur la pierre roulée, là, à l'intérieur, sur le sarcophage.

Mais, on attendit de longs siècles avant de donner cette interprétation plastique au récit du second évangile. Les anciennes écoles, hellénistiques, orientales et byzantines, s'attachèrent au premier.

1. Sauerland-Haseloff, p. 99. — Voy. Petkowić, *Frühchr. Elfenb.*, p. 42.

Les anciens types. — Aux origines, nous distinguons sans peine les deux traditions qui toujours s'opposent : Grèce et Orient. On sent quel contraste elles forment [1], si l'on compare la composition idéale et paisible de l'ivoire de Munich [2] à l'image



Fig. 563. — Laur. VI 23. — 564. Tétraévangile syriaque du British Museum. — 565. Copte 13.

rituelle que nous offrent les ampoules de Monza [3], le reliquaire peint du Sancta Sanctorum [4], le plat de Perm [5], les encen-

1. Voyez Otto Schönewolf, *Die Darstellung der Auferstehung Christi*, Leipzig, 1909, p. 71 sq. ; Petkowić, *Frühchrist. Elfenb.*, p. 1 sq.

2. Garrucci 459. 4 ; voyez Semper, *Rev. Art chrétien*, 1897, p. 397, note 1. A ce groupe appartiennent l'ivoire Trivulce (Garrucci 449.2), le diptyque de Milan (*op. l.* 450), la colonne de Saint-Marc (*op. l.* 497.1), sans le sépulcre, la mosaïque de Ravenne, avec le tombeau au milieu.

3. Voyez, en particulier, Heisenberg, *Grabeskirche*, p. 171, pl. VIII-IX. — On y joindra le médaillon du Cabinet des Médailles : Schlumberger, *Mélanges*, I, p. 164. — Voy. aussi Wulff, *Beschreibung*, t. III. 1, n° 885, pl. XLII.

4. Lauer, *Mon. Piot*, t. XV, 1907, pl. XIV. 2 ; Grisar, *Römische Kapelle*, p. 115, fig. 59 ; Diehl, *Manuel*, p. 553, fig. 256.

5. Smirnov, *Sirijskoe bljudo*, p. 18, pl. I.

soirs mésopotamiens [1], le tétraévangile arménien de 989 [2], enfin, encore au XIIe siècle, le tétraévangile syriaque du British Museum (fig. 564) [3]. Ici, près d'un tombeau de fantaisie, l'ange, assis sur un rocher, à gauche, lève la main ; les femmes l'écoutent simplement avec un léger mouvement de surprise. Là, elles encensent le Saint-Sépulcre, tel qu'on le voyait alors dans l'église de Constantin. L'ange passe de gauche à droite, comme la Vierge dans l'Annonciation. Le tombeau le sépare des myrophores.

Les Byzantins conservent l'ange à droite, mais en deça du tombeau. Changement tout naturel, car ils ne figurent plus le Saint-Sépulcre, dégagé et enchassé de marbre. Ils prétendent représenter les lieux sous leur aspect primitif : une simple baie cintrée, creusée au flanc du monticule. Le Copte 13, fol. 215 v (fig. 565), si souvent fidèle aux vieux types, nous en montre encore la masse imposante. Aussi, l'ange s'assiéra sur la « pierre roulée », devant l'entrée, non loin des femmes. En un mot, nous aurons sous les yeux la scène historique, naturellement, sauf parfois en Orient [4], sans les encensoirs.

Sur les ampoules de Monza, l'ange tourné vers les femmes, les harangue en levant la main. D'abord, on se contenta de le changer de place, sans modifier son geste. Le codex de Rabula et le Copte 13 conservent le motif, avec d'autres, empruntés aussi à la composition syrienne. Au XIe siècle encore, le Laur. VI 23 (fig. 563) [5] et le Paris. 74, pl. 54, reproduisent, sur ce point, les modèles du VIe, alors que, depuis bien longtemps, le Petropol. 21, fol. 7 v, par exemple, nous fait voir le bras abaissé vers la droite, pour désigner « le lieu où gisait le Seigneur ». Ce mouvement, coupant la silhouette et continuant la puissante ligne de l'aile déployée, parut trop harmonieux à nos artistes avisés, pour qu'ils aient jamais songé à l'abandonner. Nous ne les voyons guère hésiter que sur un détail secondaire : l'attitude des femmes. En effet, tantôt, tenant leurs fioles, elles avancent les bras simplement (fig. 566) [6] ou paraissent se consulter, la première tournant la tête vers sa compagne (fig. 567-

1. Kondakov-Tolstoj, t. IV, p. 34 ; Pétridès, *Échos d'Orient*, t. VII, p. 149.
2. Etchmiadzin 229 : Strzygowski, *Etschmiadzin-Evangeliar*, p. 22.
3. Lond. Addit. 7169, fol. 12 v.
4. Copte 13, tétraévangile Gabbay (1594).
5. Fol. 59 v, avant Mat. 27. 62 : H. Ét. C 397.
6. Codex de Rabula. — Nef de Toqale, Qaranleq, Tchareqle et Karabach-Klissé : phot. Jerphanion. — Ivoire de Saint-Ambroise : Gori, *Thesaurus*,

568)[1] ; tantôt, ayant abandonné les parfums, elles regardent, saisies d'effroi, la première essaie de fuir, sans pouvoir détacher ses yeux du monument (fig. 570)[2].



Fig. 566. — Suppl. grec 914.

Les trois femmes apparaissent, avant le sarcophage, dès le XIIe siècle, dans le psautier de Mélisende (fig. 569)[3] et à Monréale, puis, au XIIIe, dans les monuments d'Occident, de style byzantin, tels que le triptyque d'Alba Fucense[4] ou le tableau de Soest[5]. On les retrouve dans quelques manuscrits arméniens du XIVe ou du XVe[6]. Parfois, on en compte quatre[7] et même cinq[8].

Le sarcophage. — Comment le sarcophage a-t-il pu s'introduire dans notre composition, au XIe siècle, en Occident, au XIVe, en Orient ? Les pèlerins qui décrivent les reliques de Jérusalem vont nous aider à le comprendre.

Ils vénéraient, d'abord, la « pierre roulée ». Au temps de

t. III, pl. XXXII. — Ivoire de South-Kensington, n° 295.67 : phot. South-Kensington 3770. — Petropol. 105, fol. 67. — Paris. Suppl. gr. 914, fol. 91 v. — Monréale : Gravina, pl. 20 A ; H. Ét. C 734.

1. Hemsbey-Klissé. — Parme, Palat. 5, fol. 90 v. — Paris. 74, pl. 89. — Gélat, fol. 86 : Pokrovskij, *Opisanie*, p. 283, n° 73 ; phot. Ermakov 7422. — Mirož : Kondakov-Tolstoj, t. VI, p. 182, fig. 223. — Iviron 5, fol. 130 v : H. Ét. C 119. — Paris. gr. 54, fol. 108. — Pala d'oro. — Mateica. — Dečani.

2. Petropol. 21, fol. 7 v. — Vindob. 154, fol. 83, avant Mat. 28. 3. — Relief du Louvre : voyez Pokrovskij, p. 397 ; Dalton, *Byz. art*, p. 560. — Ivoire italien du Bargello, n° 36, reproduction du précédent : Graeven, II. 26. — Sur la plaque de Voronov (plus haut, p. 436) et l'icone en métal de Chémokmédi (Kondakov, *Pam. Gruzii*, p. 114, fig. 55), elles tiennent encore leurs fioles.

3. Egerton 1139, fol. 10.

4. Bertaux, *Art Italie mérid.*, pl. XIII *bis* ; phot. Gargiolli C 1063.

5. Voyez, plus haut, p. 443.

6. Paris. arm. 18, fol. 25 : phot. Macler. — Saint-Jacques-des-Arméniens, à Jérusalem : phot. Baumstark. — Plus tard, on citera, en 1594, le tétraévangile Gabbay, en 1595/1596, un hymnaire de l'École des Langues orientales (phot. Macler) et, en 1651, un tétraévangile de Saint-Jacques-des-Arméniens (Baumstark, *Monatshefte f. Kunstwiss.*, t. IV, 1911, p. 256, pl. 53. 5).

7. Paris. 74, pl. 54. — Narthex de Vatopédi : H. Ét. C 268. — Crucifix des Offices, n° 4 : phot. Brogi 14681. — Manuscrit arménien de Morgan, fol. 13 : phot. Macler. — En Occident, on peut citer la bible de Farfa (phot. Preuss. hist. Institut 5497) et un ivoire du Musée de Dôle (Cahier, *Nouv. Mélanges*, t. II, p. 33 ; Goldschmidt, n° 30), avec l'ange à gauche.

8. Porte de Suzdal, fresque de Malyj Grad : voyez, plus loin, p. 530, 532.



Fig. 567. — Tétraévangile d'Iviron, n° 5.
(H. Ét. C 119).



Fig. 568. — Tétraévangile de Parme.
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).



Fig. 569. — Psautier de Mélisende.
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).

Fig. 570. — Évangile de Saint-Pétersbourg (Petropol. 21).
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).



Fig. 571. — Fresque d'Égine.
(Phot. Lampakis).

saint Jérôme, ils entraient dans le sépulcre, puis, la baisaient. Au VIe siècle, Antonin de Plaisance l'a vue *ante os*. Au VIIIe et au IXe, Arculf et Photius rapportent qu'on l'avait partagée en deux morceaux inégaux. Le plus petit, revêtu de bronze, formait, devant l'entrée (ante ostium, πλησίον τοῦ τάφου), un autel carré (quadratum altare), où l'évêque officiait, à l'époque de la Passion. L'autre, sous une étoffe, servait aussi d'autel, plus loin [1].

Certaines images comprennent deux objets. Dans le Petropol. 21, fol. 8 v (fig. 485), les deux Maries, assises, ont sous les yeux une grande pierre de taille cubique, dressée près d'une sorte de stèle. La « pierre roulée » protège et maintient la plaque qui ferme exactement l'entrée. Lorsqu'elles reviennent (fig. 570), avec les parfums, elles voient l'ange, sur la pierre de taille, et la plaque, appuyée contre ce bloc, obliquement, au-devant de la porte. Deux siècles plus tôt, la mosaïque de Ravenne nous montre la plaque oblique, à moitié engagée dans l'édicule, et l'ange, sur un bloc fruste. Cette plaque oblique, peut-être celle que l'on baisait, à l'intérieur, au temps de saint Jérôme, nous la reconnaissons aussi sur l'une des ampoules de Monza [2].

L'Orient, toujours fidèle aux vieilles traditions, a reproduit la plaque oblique. Tantôt, en 1595/1596, dans un hymnaire arménien de l'École des Langues orientales [3], il respecte la composition du Petropol. 21. Tantôt, en 1221/1222, dans un évangéliaire syriaque de Jérusalem [4], il la modifie, en faisant glisser la plaque sur la pierre et en posant l'ange par-dessus. Dans cet arrangement, il n'imitait point le sarcophage et le couvercle des Latins, d'autres exemples nous le prouvent. En effet, on pourrait encore suspecter, à la rigueur, la fresque d'Égine (fig. 571), réplique de notre miniature [5]. Mais, on reconnaîtra certainement la plaque, au-dessus de la pierre, en examinant le coffret cruciforme de Pascal Ier [6], au Sancta Sanc-

1. Voy. Ajnalov, *Žurnal Ministerstva*, 1906, p. 254 ; Grisar, *Römische Kapelle*, p. 116. — Φωτίου περὶ τοῦ τάφου, ch. 4, *Palest. Sbornik*, t. XI. 1, p. 2. — Typicon de Jérusalem : Papadopoulos-Kérameus, Ἀνάλεκτα, t. II, p. 188.
2. Garrucci 434. 5 ; Heisenberg, *Grabeskirche*, pl. VIII-IX. 6 ; H. Ét. C 837.
3. Phot. Macler.
4. Phot. Baumstark ; Reil, *Zeitschrift des deutschen Palestina-Vereins*, t. XXXIV, 1911, p. 138, pl. II.
5. Phot. Lampakis 1558 : la photographie nous montre insuffisamment le bas de la composition.
6. Lauer, *Mon. Piot*, t. XV, 1907, pl. IX.

torum. Ici, sur la plaque horizontale, l'ange est assis à la manière hellénistique.

Ces images nous feront comprendre comment Byzance et l'Occident se sont séparés : l'une a retenu la pierre, l'autre, la plaque.

En effet, les Latins, interprétant le type hellénistique [1], la substituent au rocher [2], sauf en de rares exceptions [3]. Tantôt, suivant l'exemple du diptyque de Milan, ils la dressent sur le côté, de profil [4] ; tantôt, ils la posent à plat [5], nous laissant ainsi encore mieux reconnaître la fermeture naturelle d'un tombeau bâti de main d'homme. Sur l'ivoire Carrand, ils ont même pris soin de nous la montrer deux fois, avec les mêmes proportions et le même ornement, d'abord, en place, fermant l'entrée, puis, sur le sol, servant de siège à l'ange [6]. Enfin, au IXe ou au Xe siècle, sur l'ivoire de Metz (lat. 9390) et sur une reliure de la Collection Martin-Leroy [7], sur l'autel d'or d'Aix-la-Chapelle [8] ou

1. Ils y introduisent les encensoirs, empruntés au type syrien. Voyez, plus loin, p. 611, 614, 615 et, surtout, 619.

2. Voyez Semper, *Revue Art chrétien*, 1897, p. 401.

3. Ivoire du Louvre, n° 5, IXe-Xe s. (suspect) : Goldschmidt, n° 146. — Plaque d'ivoire, à Munich, National Museum, n° 160 : *op. l.*, n° 44. — On reconnaît un rocher polygonal, plutôt qu'une plaque, sur les reliures de la Bibliothèque Nationale (lat. 9453) et de l'église de Sainte-Croix, à Gannat : *op. l.*, nos 86 et 89. — Dans les monuments qui suivent, on a représenté la pierre de taille massive. — Ivoires de la Coll. Harrach, de South-Kensington (380. 71), de Nancy, Quedlinburg et Buda-Pest : *op. l.*, nos 18, 122, 137, 147 d, 165. — Plaque du British Museum, n° 48 (Graeven, I. 50 ; Dalton, *Cat. Ivory carv.*, pl. XLVIII) et reliquaire d'ivoire d'Agram, Domschatz (*Mitth. Central-Commission*, t. VIII, 1863, p. 231, pl. VIII), presque identiques. — Ivoire de l'ancienne Collection Spitzer, aujourd'hui au Louvre : Molinier, *Ivoires*, p. 140 ; phot. Giraudon 3511. — Bénédictionnaires anglo-saxons d'Æthelwold et de Rouen, fin du Xe siècle : Warner-Wilson, *The benedictional of saint Æthelwold*, p. XXIV, fol. 51 ; Rohault de Fleury, *La Messe*, t. V, pl. CDXVIII. — Porte de saint Bernward, à Hildesheim : Dibelius, *Die Bernwardstür zu Hildesheim*, p. 68, pl. 10.

4. Ivoire Carrand, au Bargello, n° 35 : Graeven, II. 25 ; Goldschmidt, n° 9 ; cf. Ajnalov, *Žurnal Ministerstva*, 1906, p. 253. — Piédestal d'une croix, au British Museum, n° 47 : Graeven, I. 40 ; Dalton, *Cat. Ivor.*, pl. XXVI. — Voy. Graeven, I. 50, où la plaque est très épaisse.

5. Psautier d'Utrecht, fol. 90 a, avant le Credo. — Sacramentaire de Drogon : voyez la plus récente reproduction dans Boinet, *La miniature carolingienne*, pl. XC A. — Sacramentaire de Freising, Monac. lat. 6421, fol. 111 v (957-994) : phot. Riehn-Tietze 2296. — Évangéliaire de la Bibliothèque de l'Arsenal, n° 592, fol. 104 v, Xe-XIe siècle : phot. Boinet. — Ivoires de Dôle, de Munich (Cim. 57 et 60) : Goldschmidt, nos 30, 41, 150.

6. D'après la remarque d'Ajnalov : voy., ci-dessus, note 4.

7. Goldschmidt, n° 84, 148.

8. Bock, *Das Heiligthum zu Aachen*, p. 28, fig. 10 ; Aus'm Weerth, *Kunstdenkmäler*, pl. XXXIV. 1 ; Rohault de Fleury, *La Messe*, t. I, pl. LXXXVII.

sur une boîte-reliquaire de Munich [1], au XI[e], dans la bible de Farfa [2], ils la représentent oblique, comme à Ravenne, sur l'ampoule de Monza et dans le Petropol. 21.

La plaque posée à plat, dans l'évangéliaire de l'Arsenal, par exemple, nous rappelle le coffret du Sancta Sanctorum, où elle surmonte la pierre. On a donc supprimé la pierre, qui était au-dessous. Nous ferons la même observation en comparant au tétraévangile syriaque ou à la fresque d'Égine, deux œuvres italiennes qui en reproduisent le type byzantin, avec la plaque seule, inclinée de gauche à droite : une miniature de Lucques [3], l'Exultet de Capoue [4].

Ces monuments nous laissent parfois entrevoir une autre relique encore plus vénérable. « A l'intérieur de la roche taillée, les lapicides ont pour ainsi dire extrait une autre pierre en forme de parallélipipède et pouvant recevoir un homme étendu sur elle, καὶ ἀνδρὸς ἡλικίαν ἐπιτεθειμένην δέξασθαι δυναμένη [5]. » Photius nous désigne ainsi le lit funéraire [6], que nous décrivent, vers le même temps, les pèlerins latins, que l'higoumène russe Daniel, en 1106/1107, voyait enveloppé de plaques de marbre [7], enfin, que Manuel Comnène, d'après Phocas, aurait fait revêtir d'or pur [8].

1. Becker-Hefner, *Kunstwerke und Geräthschaften*, t. III, pl. 14.
2. Fol. 370 : phot. Preuss. hist. Institut 5497.
3. Lucques, Biblioteca governativa, n° 1275, fol. 9 : phot. Haseloff.
4. Bertaux, *Art Italie mérid.*, p. 224 ; *Iconogr. comparée*, tableau II, col. 4.
5. Φωτίου περὶ τοῦ τάφου, ch. 3, éd. Papadopoulos-Kérameus, *Palest. Sbornik*, t. XI. 1, p. 2.
6. Lectum unius hominis capacem super dorsum jacentis prebens : *Arculfi relatio*, ch. III, in Tobler-Molinier, *Itinera hierosolymitana*, I, p. 147. — Bède, ch. II, *op. l.*, p. 217. — Williwald, ch. XVIII, *op. l.*, p. 264. — Dans Antonin de Plaisance, « *potus* de ipsa petra excisus » pourrait peut-être se lire *locus*, plutôt que *poteus* (pour puteus), Troggrab, que l'on a proposé (cf. Heisenberg, *Grabeskirche*, p. 122-123). Ce terme rappellerait la parole de l'ange, et, en même temps, la prophétie : « Factus est in pace locus ejus » (ps. 75. 3), qu'un miniaturiste ottonien (Bruxelles, n° 9428, fol. 190 : phot. Haseloff ; Rohault de Fleury, *La Messe*, t. V, pl. CDXXI) cite et illustre en représentant des prêtres qui inclinent la croix et agitent un encensoir au-dessus d'un banc rectangulaire, revêtu de marbre. On se rappellera l'expression d'Arculf : « Sepulcrum proprie ille dicitur locus in tugurio... in quo dominicum corpus... quievit » (*l. c.*). On remarquera aussi que le pseudo-Bonaventure, paraphrasant Bède, se rapproche singulièrement d'Antonin de Plaisance : « Locus dominici corporis de eadem petra factus est. » (*S. Bonaventuræ Meditationes, ch. LXXXIV, Rome, 1596, p. 408.*)
7. *Vie et pèlerinage de Daniel*, ch. 10 et 97, B. de Khitrowo, *Itinéraires russes en Orient*, I. 1, p. 13, 76, 81-82. Voyez Ajnalov, *Žurnal Ministerstva*, 1906, p. 248.
8. « La grotte, qui servit de tombeau au corps du Seigneur, est double.

On aperçoit ce banc, plus ou moins évidé, soit à travers la porte, sur la plaquette bien connue du British Museum[1], dans le psautier d'Utrecht[2], sur les reliures du Paris. lat. 9453 et de Gannat, du Paris. lat. 9390 (ivoire de Metz), soit à travers la coupole ajourée, dans le sacramentaire de Drogon[3]. Les iconographes, travaillant loin des sources, trouvèrent naturel d'en faire un vrai sarcophage[4].

D'autre part, pour faire entendre que la scène se passe à l'intérieur du sépulcre, ils le dégagent. L'idée leur en vint en illustrant le texte évangélique. Ainsi, dans le tétraévangile de Gélat, au milieu du texte de Luc, ils représentent deux scènes[5] : d'abord, les femmes trouvent la pierre roulée, la grotte ouverte et les linges vides (Luc 24. 2) ; puis, deux anges « paraissent devant elles » et leur disent : « Pourquoi cherchez-vous parmi les morts celui qui est vivant ? » (Luc 24. 4-5). A ce moment, elles sont à l'intérieur ; on n'aperçoit plus, naturellement, le dehors, ni la porte. Le locus manque aussi, puisque l'ange ne le désigne pas. Mais, il sera nécessaire, lorsque Pierre, étant dedans, voit « les linges étendus, τὰ ὀθόνια κείμενα » (Joh. 20. 6). Alors, on imite le tombeau de Lazare et l'on figure le locus devant la porte, à peine engagé sous le cintre, tantôt, dans le Laur. VI 23 (fig. 594)[6], sous l'aspect d'un banc revêtu de marbre, tantôt, dans le Paris. 74, pl. 182[7], sous celui d'un sarcophage, et même, pl. 140[8], avec le couvercle renversé. Peut-être, ce procédé voulait-il faire voir la porte par l'intérieur[9].

Dans une partie, est posée la pierre roulée, entourée de marbre blanc, et, dans l'autre, celle du nord, est taillée, au-dessus du sol, jusqu'à la hauteur d'une coudée, la pierre où, mort et nu, fut placé celui qui donne la vie. On la voit revêtue d'or pur par la piété et la foi de mon maître et roi, Manuel Comnène. » (Phocas, ch. 14, éd. Troickij, *Palest. Sbornik*, t. VIII. 2, p. 13.) Arculf, Bède et Williwald nous disent que le sepulcrum ou le lectus se trouvait au nord.

1. N° 7 : Garrucci 446. 3 ; Graeven, I. 25 ; Dalton, *Catalogue*, pl. VI, n° 291 ; *Cat. Ivory*, pl. IV.
2. Ps. 40. 11 : Tikkanen, *Psalterillustration*, p. 288, fig. 213.
3. Voyez Ajnalov, *Žurnal Ministerstva*, 1906, p. 251.
4. Ivoires du British Museum, n° 48, et d'Agram : voy., plus haut, p. 522.3.
5. Fol. 217 v : Pokrovskij, *Opisanie*, p. 298, n° 203.
6. Fol. 209 v, avant Joh. 20. 1 : H. Ét. C 432.
7. Comparez avec la pl. 53.
8. Au milieu de Luc.
9. Dans le tétraévangile de Gélat, fol. 273, Pokrovskij (*Opisanie*, p. 305, n° 243) a observé que la grotte a l'aspect d'un sarcophage. Par ces mots, il laisse entendre, sans le dire explicitement, que le sarcophage se trouve au delà de la porte, par rapport aux personnages qui arrivent. Le reste représente une déformation du Paris. 74, pl. 182. Les deux femmes ne sont au-

Puis, on la supprime. Au XIII[e] siècle, le Lond. Harley 1810 (fig. 532) nous montrera le sarcophage, près du Thrène ; le Berol. qu. 66 (fig. 487), sous les yeux des deux Maries, avec la momie exposée en plein vent.

Cent ans avant le Laur. VI 23 et le Paris. 74, les miniaturistes de Reichenau et de Trèves-Echternach ont aussi placé un sarcophage en face de Pierre et de Jean (Luc 24. 12)[1], près de Jésus apparaissant à Madeleine[2], ou bien, entre Joseph et Nicodème portant le corps. En ce dernier cas, nous savons qu'ils l'ajoutent au modèle carolingien. Traitant le thème des Saintes Femmes, ils modifient, dans le même esprit, cette variante du type byzantin que représente, au IX[e] siècle, le psautier d'Utrecht[3], au début du XI[e], le relief de la reliure d'Aix-la-Chapelle[4]. Ils pouvaient y voir, par exemple, sur un ivoire de Cluny[5], l'édicule se perdre dans le fond. Eux, le suppriment et nous montrent l'ange, à droite, assis sur la plaque inclinée et levant la main vers les femmes[6], puis, dans leurs œuvres plus récentes[7], ils transposent la plaque et l'ange sur un sarcophage, ou bien, font asseoir l'ange sur le bord, en renversant le couvercle vers le fond[8]. Plus tard, l'école de Salzbourg, interprétant encore le type hellénistique, substitue directement le sarcophage au tombeau, sans changer ni la

tres que Madeleine répétée deux fois, d'abord, regardant le tombeau, puis, s'éloignant. Lorsque l'auteur mentionne « Pierre debout près de la grotte », ou bien, « au-dessus de la grotte, le buste de l'apôtre pleurant », nous devinons une copie mal comprise de la scène où l'on voyait Pierre incliné sur le sarcophage et Jean debout, au dehors.

1. Beissel, *Hs. Kais. Otto*, pl. XXXII.

2. Voyez, plus loin, p. 547, note 1.

3. Ps. 15.10 : Tikkanen, *Psalterillustration*, p. 284, fig. 212.

4. Bock, *Das Heiligthum zu Aachen*, p. 26, fig. 8 ; Aus'm Weerth, *Kunstdenkmäler*, pl. XXXIV. 2. Voyez aussi le sacramentaire de Göttingen, theol. 231, fol. 65 v (phot. Hase'off), un ivoire allemand de Berlin, XII[e] siècle (W. Vöge, *Elfenbeinbildwerke*, pl. 19, n° 64) et le psautier Cotton, Tiberius C 6 (Westwood, *Fac-similes*, pl. 46).

5. Voy., plus haut, p. 429, note 5.

6. Évangéliaires de Poussay, d'Henri II (Cim. 57) : Sauerland-Haseloff, pl. 55, 58 ; Leidinger, *Miniaturen*, V. 20-21. — Codex Egberti : Kraus, pl. LII. — Codex de Brême : phot. Pfeiffer. — Manuscrit de Hanovre : cf. Sauerland-Haseloff, p. 100.

7. Bruxelles 9428, Escurial : phot. Haseloff.

8. Gotha, fol. 101 v : phot. Pfeiffer. Haseloff estime que, dans le premier groupe, on a supprimé le sarcophage, pour ne garder que le couvercle (*op. l.*, p. 100 : Aus dem Verhältnis... geht zweifellos hervor, dass, unter dem Deckel, der Sarkophag weggelassen ist). Remarque toute naturelle assurément. Mais, puisque cet érudit attribue à ce groupe la date la plus ancienne, l'opération inverse nous paraîtra plus vraisemblable.

forme de la plaque qu'elle transpose, ni l'attitude de l'ange [1].

Ainsi, on l'a justement remarqué [2], les Latins ont confondu la plaque oblique avec le couvercle, peut-être aussi le sarcophage avec le bloc équarri, qui supporte la plaque, dans l'évangile syriaque de 1221/1222 et la fresque d'Égine. Mais, comment ont-ils pu concevoir un changement si hardi ? Serait-ce d'eux-mêmes ? Ou bien auraient-ils reçu une impulsion venue de l'Orient ? On peut le supposer, quand on constate qu'ils semblent avoir trouvé leur nouvelle formule, en interprétant le type syrien.

Les miniatures de Ratisbonne et quelques ivoires, où se rencontrent les mêmes types, nous laissent apercevoir cette genèse. Au bas du tombeau, sous une large arcade, ou bien, à travers les colonnes d'un ciborium, on voit les linges, d'abord, flottant dans le vide [3], puis, posés sur le banc [4], enfin, dans le sarcophage. Alors, l'ange s'en rapproche de plus en plus [5] ; il finit par s'y asseoir [6], le couvercle passant même au second plan [7] ou sous ses pieds [8].

On sait que l'école de Ratisbonne doit beaucoup à Byzance, disons plutôt à l'Orient. Et, justement, lorsqu'elle franchit le pas décisif, dans l'évangéliaire d'Uta, elle abandonne les ar-

1. On comparera l'autel d'Aix-la-Chapelle, xe siècle (voy., plus haut, p. 525, note 4) et le livre des évangiles de Saint-Pierre de Salzbourg (Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. XVIII. 58) avec deux autres miniatures de Salzbourg (Swarzenski, *op. l.*, pl. LXXXIX. 302, C. 339) et une miniature saxonne de la Coll. Fürstenberg-Stammheim (Haseloff, dans A. Michel, *Hist. de l'Art*, t. II, p. 329, fig. 250). Voyez aussi la reliure de Brunswick, xie siècle (Semper, *Rev. Art chrétien*, 1897, p. 401, fig. 5) et l'autel portatif de Siegburg (Aus'm Weerth, *Kunstdenkmäler*, pl. XLVIII ; Rohault de Fleury, *La Messe*, t. V, pl. CCCLII).

2. Ajnalov, *Žurnal Ministerstva*, 1906, p. 254 ; Sauerland-Haseloff, p. 99.

3. Sacramentaire d'Henri II (Munich, Clm. 4456, Cim. 60) : Swarzenski, *Regensburger Buchmalerei*, pl. IX. 2.

4. Ivoire de Berlin : W. Vöge, *Elfenbeinbildwerke*, pl. 14, n° 37 ; Goldschmidt, n° 55. — Évangéliaire d'Uta : Swarzenski, *op. l.*, pl. XVIII. 45. La partie supérieure est foncée, comme la table où les Maries achètent les aromates. Sur les côtés, on pourrait reconnaître les trois « fenêtres » que, plus tard, le pèlerin Daniel a vues sur le banc du Saint-Sépulcre. Voyez, plus loin, p. 527.

5. *Op. l.*, pl. XXVI. 70, XXXI. 86.

6. Ivoire de Berlin, première moitié du xie siècle, sorti des ateliers de Liège : W. Vöge, *Elfenbeinbildwerke*, n° 41, pl. 14. Cf. Laurent, *Ivoires prégothiques*, p. 97, 119.

7. Couverture d'ivoire de l'évangéliaire d'Augsbourg, à Munich, xie siècle : Molinier, dans A. Michel, *Hist. de l'Art*, t. I, p. 834, fig. 447 ; Ajnalov, *Žurnal Ministerstva*, 1906, p. 252, fig. 2.

8. Lectionnaire du British Museum, Egerton 809, xie siècle : Westwood, *Illuminated illustrations of the Bible*, Londres, 1848, pl. 37.

chitectures compliquées, léguées par la tradition hellénistique [1], pour ramener le sépulcre aux proportions des ampoules palestiniennes. Visiblement, elle a copié le reliquaire peint du Sancta Sanctorum ou plutôt une variante, où la coupole de l'Anastasis, au lieu de planer dans les airs, se trouvait combinée avec le ciborium.

Or, au Sancta Sanctorum, ce ciborium abrite un objet singulier, un cube enveloppé dans une nappe d'autel. Le P. Grisar y reconnaît la partie de la pierre roulée où l'évêque officiait au temps de la Passion. Pourtant, sans l'étoffe, ce cube, profondément enfoncé à l'intérieur, passerait, à plus juste titre, pour le banc funéraire, pour le « lieu où gisait le Seigneur », celui que l'ange, assis sur la pierre roulée, désigne aux deux femmes. Nous ne mettrons pas en doute l'interprétation du savant jésuite; nous pourrions même la confirmer par d'autres exemples, car, sur l'encensoir de Midiat, la même pierre, marquée d'une croix, barre l'entrée [2]. Mais, on nous accordera que d'autres artistes syriens, peut-être même celui qui a gravé le plat de Perm, représentèrent le banc et ouvrirent ainsi la voie aux miniaturistes de Ratisbonne.

D'autres Latins l'ont mis en évidence, soit au devant de l'édicule [3], soit sous le ciborium largement ouvert [4]. Sur l'ivoire de Narbonne et la porte de Pise, nous le reconnaissons à un détail précis qui, vers la même époque, en 1106/1107, attira l'attention du pèlerin russe Daniel : « Et maintenant ce banc saint est couvert de plaques de marbre et l'on a pratiqué, sur le côté, trois petites fenêtres rondes et, par ces fenêtres, on voit cette sainte pierre [5]. » Or, ces monuments nous permettent d'observer encore, dans le cadre du type syrien [6], la même transformation. L'ange s'assied, d'abord, sur la pierre, près du banc, puis, sur le banc, sans la pierre. Ail-

1. On imitait la *turris* liturgique : Petkowić, *Frühchr. Elfenb.*, p. 19 sq.

2. Dans l'Addit. 7169, fol. 12 v. (fig. 564), la relique, semblable à un double ovale, paraît être aussi la pierre roulée.

3. Ivoire de Narbonne, IXe-Xe siècle : Didron, *Annales archéologiques*, t. XXVII, p. 1 ; Didelot, *Rev. Art chrétien*, 1890, p. 22, fig. 9 ; Goldschmidt, n° 31. — Comparez ce monument avec la boîte-reliquaire de Munich (plus haut, p. 523, note 1) et l'ivoire de l'ancienne Collection Spitzer (plus haut, p. 522, note 3), où l'on distingue plutôt le sarcophage.

4. Pyxide de Sion : Rohault de Fleury, *La Messe*, t. V, pl. CCCLXXI. — Porte de Pise : phot. Brogi 3457, etc.— Vatic. lat. 39 : d'Agincourt, pl. CIII. 5.

5. Vie et pèlerinage, ch. X. Voy., plus haut, p. 523, note 7.

6. Sauf l'ivoire Spitzer et la boîte-reliquaire de Munich.

leurs, le tombeau disparaît et l'on ne voit plus que l'ange sur le banc[1].

En Italie, au XIIe siècle, dans une composition byzantine, nous voyons l'ange, assis sur la pierre carrée, montrer, vers la droite, aussi clairement, « le lieu où gisait le Seigneur », car on a dégagé, tantôt, à Sant' Urbano (fig. 572) [2], le sarcophage, en avant de la porte cintrée où la lampe pend, où les linges flottent, tantôt, dans les fresques de Sant' Angelo in Formis [3] et dans un bréviaire du Mont-Cassin (1099), œuvre de la même école [4], le banc, sous le ciborium. Cette miniature nous donne le modèle que les imagiers de Pise ont suivi, en le déformant. Vers 1200, sur un crucifix archaïque, ils multiplient les colonnes et dessinent ainsi un portique, qui se déploie dans le fond [5]. Un peu plus tard, lorsque leur Christ incline la tête et ferme les yeux, ils mettent l'ange sur un sarcophage, avec le couvercle sous ses pieds ou à son côté [6] ; enfin, en 1320 [7], ils suppriment les derniers vestiges du Saint-Sépulcre, achevant ainsi la transformation.

Mais, dès le XIIe siècle, sur la porte de Bénévent [8], l'Italie adopta aussi la manière allemande : l'ange assis sur le couvercle oblique [9] et levant le bras. Elle répète ce vieux geste syrien, en particulier à Florence [10]. Au XIIIe, elle le modifie, ainsi

1. Psautier de Saint-Bertin, Boulogne, Bibl. mun. 20, fol. 109, vers l'an 1000 : phot. Boinet. — Ivoire du Louvre (acq. 1905) : phot. Giraudon 2363 ; Migeon, *Les Arts*, 1906, n° 50, p. 9 ; Goldschmidt, n° 80. — Crosse de saint Gauthier, XIe-XIIe siècle : Rohault de Fleury, *La Messe*, t. VIII, pl. DCXLIX. — Bologne, Museo Civico, n° 11, livre de chœur : phot. Preuss. hist. Institut 2123 (peut-être la pierre byzantine, sans le tombeau). — Bas-relief d'Orvieto (1321-1330) : Venturi, t. IV, p. 351, fig. 259.

2. Phot. Moscioni 6650.

3. Kraus, *Jahrbuch d. k. preuss. Kunstsammlungen*, t. XIV, 1893, pl. III.

4. Bibl. Mazarine, n° 364 : Bertaux, *Art Italie mérid.*, p. 209, fig. 91. — L'Exultet de Capoue (voir, plus haut, p. 523, note 4) reproduit cette composition, mais avec l'ange assis sur la plaque inclinée.

5. Museo Civico, salle II, n° 15 : phot. Gargiolli ; Venturi, t. V, p. 15, fig. 11.

6. Museo Civico, salle II, n° 19, et San Martino : phot. Gargiolli ; Venturi t. V, p. 13 et 23, fig. 9 et 17.

7. Salle III, n° 9.

8. Venturi, t. III, p. 705, fig. 652. — Comparez avec un évangéliaire de Padoue, daté de 1170 (trésor du dôme) : *op. l.*, p. 452, fig. 425.

9. C'est une tradition constante : voy. Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, p. 166.

10. Baptistère : phot. Alinari 3740 ; Venturi, t. V, p. 226, fig. 185. — Musée de San Marco, ms. n° 36, missel provenant de la Badia : phot. Preuss. hist. Institut 4998. — Sainte-Marie-Majeure, icone nommée la Vierge du Carmel, fin du XIIe siècle : phot. Alinari 2297 ; Venturi, t. V, p. 36, fig. 27. — Santa Croce, sarcophage de Gaston della Torre, œuvre d'un sculpteur siennois de la pre-

que l'école de Saxe-Thuringe [1], les ivoiriers [2] ou les peintres d'Allemagne [3], les miniaturistes français [4] : la tête inclinée, la main baissée désignent l'intérieur du sarcophage [5]. Le Nord a donc exercé son influence, mais à côté de Byzance, car celle-ci a légué aux peintres d'Assise [6], à l'école de Cavallini [7], à Duccio et à d'autres [8], ce beau geste décoratif que les Allemands surent rarement apprécier [9]. Pourtant, lorsque Duccio [10] pose la figure sur le couvercle oblique, au-dessus du sarcophage, comme dans les miniatures de Trèves-Echternach ou de Salzbourg, il emploie cette méthode éclectique que Wulff [11] a très heureusement mise en lumière.

Ainsi, les trois groupes de monuments que nous avons analysés, en Allemagne et en Italie, ont suivi une évolution parallèle. Le banc funéraire devient un sarcophage; l'ange, d'abord assis sur la pierre roulée, plaque ou pierre de taille, prend place ensuite sur le banc ou le sarcophage, le plus souvent, par-dessus le couvercle déjeté. Or, lorsque l'Orient, à partir du XIVe siècle, représente le sarcophage, presque toujours,

mière moitié du XIVe siècle : Venturi, t. IV, p. 269, fig. 193. — Étoffe du trésor de Saint-Marc : Pasini, *Il tesoro di San Marco*, pl. LXXXIV. 185.

1. Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, p. 164, pl. XIX. 42. L'ange prononce à peu près les mêmes paroles que dans Luc, 24. 6, et soulève l'étoffe.

2. Ivoire d'Essen, XIe siècle : Aus'm Weerth, *Kunstdenkmäler*, pl. XXVI. 5.

3. Fresque de Bergheim-Müllekoven, XIVe siècle : Aus'm Weerth, *Wandmalereien*, pl. XL.

4. Psautier de saint Louis : H. Martin, pl. XXXI. — Voyez les ivoires du British Museum, n° 242, et de l'ancienne Collection Spitzer (Molinier, *Ivoires*, p. 184).

5. Triptyque Marzolini : phot. Inst. ital. d'arti grafiche ; Gnoli, *L'Arte umbra*, pl. 43. — Sienne, Libreria Piccolomini, inventaire, antiphonaire E, seconde dimension, fol. 165 v. — Livre de chœur ayant figuré à l'exposition d'art siennois : phot. Brogi 15107 ; Venturi, t. V, p. 1048, fig. 806. — Crucifix de Pistoie (1275) : P. Bacci, *L'Arte*, t. III, 1900, p. 37 ; Venturi, t. V, p. 22, fig. 16. — Fresque du Sagro Speco : phot. Moscioni 5973.

6. Nef de l'église supérieure : H. Ét. C 816 ; d'Agincourt, *Peinture*, pl. CX. 7. — A. Aubert, *Cimabue-Frage*, p. 43 : ein letzter Auslaüfer altgriechischer Kunst.

7. Tableau du Palazzo Corsini, attribué à l'école de Cavallini : phot. Anderson 2953 ; Venturi, t. V, p. 172, fig. 142.

8. Exposition de Duccio, manuscrit non coté, fol. 61. — Bologne, Museo Civico, manuscrit n° 15 : phot. Preuss. hist. Institut 2125. — Tableau de l'école de Romagne, peint entre 1330 et 1350 : *Gemældegalerie*, n° 1110, p. 25. Voyez, plus haut, p. 528, note 1, le manuscrit de Bologne, n° 11, et le bas-relief d'Orvieto.

9. Sainte-Erentrud : Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. LVI. 175.

10. Weigelt, *Duccio*, p. 115, pl. 37, cf. p. 255. Il en est de même dans le tableau du Palazzo Corsini et celui de l'école de Romagne, à Berlin.

11. *Repertorium*, t. XXVII, 1904, p. 99.

à part de tardives exceptions [1], il s'en tient au premier type, il laisse l'ange sur la pierre roulée ou sur le couvercle, à côté. Il ne peut souffrir de voir, même un immatériel, assis sans respect à la place que le corps divin a sanctifiée. Il n'a donc imité l'Italie que dans la mesure permise par sa propre tradition, par son sentiment inaltérable de la réserve. Il n'a employé que la formule archaïque, parce que lui-même, plus anciennement, avait contribué à l'élaborer.

En effet, nous la rencontrons, dès 1231, sur la porte de Suzdal. « Le tombeau, écrit Kondakov, est représenté non sous l'aspect d'un mausolée antique, mais d'une grotte, taillée dans un rocher bas, avec un sarcophage ouvert, dans lequel on voit des étoffes. La pierre roulée, où l'ange s'assied, affecte la même forme que le bloc conservé aujourd'hui dans la chapelle de l'Ange, au Saint-Sépulcre [2]. » Nous reconnaissons, ici, sauf en certains détails, la composition de Sant' Urbano. Viendrait-elle d'Italie ? Non, car, en Géorgie, de plus anciens monuments nous indiquent la voie qu'elle a suivie, en partant de la Palestine. Nous rencontrons, en effet, le sarcophage, d'abord, vers le IXe siècle, sur la plaque de Voronov [3], au premier plan, près de la pierre où l'ange, assis de profil, tend les deux mains vers les femmes, comme s'il leur présentait les étoffes, puis, un peu plus tard, sur cette icone en métal de Chémokmédi [4] qui nous conserve un des plus anciens modèles de la Descente de croix et de l'Ensevelissement : ici, nous retrouvons le type byzantin, mais, en avant de l'édicule, au bas de la façade latérale, le même cadre rectangulaire se dresse sur un de ses petits côtés.

Les types du XIVe siècle. — L'étude des monuments nous permettra de mieux déterminer la part de l'influence latine.

D'abord, une œuvre italo-grecque, le diptyque de Berne (fig. 573) [5], nous donne une réplique de Sant' Urbano et de Suzdal : l'ange, perché sur une haute pierre cubique, montre, à droite, le sarcophage à moitié engagé dans l'entrée de la

1. Saint-Jacques-des-Arméniens, 1664 : phot. Baumstark ; *Monatshefte f. Kunstwiss.*, t. IV, 1911, p. 256 (ms D). — Voy. notre p. 533.3. — A Dečani, le sarcophage à pignon qui joue le rôle de la pierre roulée semble une reprise.

2. Kondakov-Tolstoj, t. VI, p. 66, 72, fig. 101 ; *Antiq. Emp. Russie*, VI. 30.

3 Voyez, plus haut, p. 436, note 8.

4. Voyez, plus haut, p. 520, note 2.

5. Rohault de Fleury, *La Messe*, t. V, pl. CCCLX ; Stammler, *Der Paramentenschatz*, p. 30.

grotte. Puis, le tombeau disparaît. Au Brontochion [1], le sarcophage, autant qu'on en peut juger, semble posé obliquement et laisse voir, à travers une brèche du couvercle, deux étoffes



572



573



574



575

G. 573. — Fresque de Sant' Urbano. — 573. Diptyque de Berne. — 574. Stéatite du Vatican. 575. Homophorion géorgien de Jérusalem.

froissées. Une brodeuse géorgienne, sur un homophorion de Jérusalem (fig. 575) [2], reproduit, aux pieds de l'ange, cette fosse oblique, d'où nous avons vu surgir Lazare, dans le Copte 13 [3].

1. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 94. 1.

2. xve-xvie siècle : phot. Soc. orth. Palest. 617. Cf. Kondakov, *Putešestvie po Sirii*, p. 274. L'ange fait le même geste dans un *charakan* de l'année 1658 (Paris. arm. 77, fol. 101 v) : phot. Macler.

3. Voyez aussi le fol. 276 v de ce manuscrit : Pierre et Jean au tombeau.

Un miniaturiste arménien, en 1415/1416 [1], y place le sarcophage horizontal, avec son couvercle levé comme celui d'une boîte.



576



577

Fig. 576. — Fresque de Malyj Grad (Prespa). — 577. Fresque de Saint-Nicolas, à Castoria.

La stéatite du Vatican (fig. 574) [2] diffère peu du diptyque de Berne : la pierre cubique fait place à une sorte de butte. Cette icone représente le type macédonien des Saintes Femmes, comme celui du Thrène. A Malyj Grad, en 1369 (fig. 576) [3], la butte a pris l'aspect d'un monticule et masque encore, en partie, les trois femmes. L'ange s'assied, au-devant, sur la pierre rectangulaire, revêtue de marbre. Il montre l'enveloppe de la momie, dans le sarcophage, posé obliquement, à droite, vers le fond. Vers le même temps, à Castoria, dans l'église de Saint-

1. Saint-Jacques-des-Arméniens : phot. Baumstark. — Comparez avec le bénitier de Cranenburg : *Bonn. Jahrbücher*, t. LVII, 1878, pl. IX.
2. Ajnalov, *Žurnal Ministerstva*, 1906, p. 248, fig. 1. Voy., plus haut, p. 406. 6.
3. Restaurée en 1607 : Miljukov, *Izvjestija russk. Inst.*, t. IV, p. 65 sq., pl. 21 ; phot. de l'Institut arch. russe, à Constantinople.

Nicolas (fig. 577)[1], on a peint les mêmes femmes, le monticule et la pierre, qui paraît polygonale. Mais le sarcophage oblique vient sur le devant, et, dans le fond, on a ajouté un second ange, assis sur le couvercle, regardant les femmes en face et leur montrant les linges, la main un peu baissée, semblable, en un mot, à celui que les Siennois ont parfois représenté, en modifiant l'ancien type syrien [2].

Au XVIe siècle, les Russes ont combiné une singulière variante (fig. 578) [3]. Ils mettent l'ange, à droite du sarcophage,

578





579

FIG. 578. — Porte de l'Ascension, à Rostov. — 579. Porte d'Alexandrova.

sur une pierre ovale : ayant les jambes à droite, presque de profil, il retourne le buste et abaisse le bras. Nous saisissons aisément leur procédé. Déjà, en 1336, sur la porte d'Alexandrova (fig. 579) [4], reproduisant le type traditionnel, avec le tombeau, ils dessinent la pierre ovale, les jambes à droite [5]. Plus

1. Quartier de Saint-Pantéléimon. L'ornement, pareil à celui des églises serbes, indique cette époque. J'ai noté le sarcophage, en 1384, à Saint-Athanase, sans pouvoir prendre une photographie ou des notes plus détaillées.

2. La fresque d'Agyia (phot. Lampakis 4123) rappelle cette composition. — A Studenica, dans l'église de Nemanja (XVIe-XVIIe siècle), le même ange montre la porte rectangulaire du tombeau, fermé par une grille : Pokryškin, p. 27-28, pl. XVII-XVIII.

3. Lichačev, pl. CXXVI. 224, CCXXX. 421. — Porte de l'Ascension, à Rostov : phot. Barčevskij 148. — L'ange sur le sarcophage : Grabar, t. VI, p. 295.

4. Phot. Barčevskij 1450.

5. L'ange a la même attitude, étant assis sur la pierre carrée, dans le psautier de Munich (Strzygowski, *Serb. Psalter*, pl. LX. 150) et à Dečani (p. 530.1).

tard, ils ôtent le tombeau et introduisent, au milieu, devant les femmes, le sarcophage oblique des fresques macédoniennes et modifient en conséquence le geste de l'ange.

Le trait commun à tous ces monuments, — butte ou pierre ovale, — provient des prototypes. La butte ronde appartient au vieux manuscrit de la Laurentienne (Conv. soppr. 160, fig. 583), au Berol. qu. 66 (fig. 595)[1]; le monticule, au Petropol. 105; la pierre ovale, au Copte 13, qui la répète à plaisir (fig. 565)[2], au Copte-arabe 1 de l'Institut catholique, fol. 179, à une fresque de Crète[3]. Celle-ci ressemble à ces pierres rondes, à ces « roues », qui ferment parfois les tombeaux, à Jérusalem et en Cappadoce[4]. Mais, autant que la butte, elle rappelle le vieux modèle hellénistique, dont le Copte 13, fol. 86, ainsi que le Copte-arabe 1 et un manuscrit syriaque de la même époque[5], reproduit exceptionnellement la disposition. En remontant aux sources, l'on s'expliquera aussi comment la stéatite du Vatican peut ressembler à l'évangéliaire de Gembloux[6], où nous voyons, derrière le banc, l'ange syrien assis, à la fois, sur la plaque inclinée et sur la butte, comme l'ange byzantin, sur la plaque inclinée et sur le bloc carré, dans le manuscrit syriaque de 1221/1222.

Voici maintenant le sarcophage horizontal et l'ange assis sur un long couvercle oblique, comme en Occident. Mais le couvercle reste à côté.

Les peintres crétois, à Lavra, à Dionysiou (fig. 580)[7], aux Météores[8], sur certaines icones[9], ont représenté les deux anges, mais autrement qu'à Castoria. Ils ont mis dans le fond, à droite, le type byzantin et, au premier plan, à gauche, entre les sarcophages et les femmes, le type hellénistique. En effet, à cet endroit, ils posent la figure de profil, comme à Ravenne,

1. Fol. 334 : Pierre et Jean au tombeau.
2. Fol. 86, 214 v, 215, 276 v.
3. Foti (Amari) : phot. Gerola. Voy., plus haut, p. 473.
4. Smirnov, *Sirijskoe bljudo*, p. 18.
5. Berlin, Sachau 304 : phot. Baumstark.
6. Bibl. roy. de Bruxelles, n° 5573, début du XIe siècle : phot. Boinet.
7. H. Ét. C 283.
8. Phot. Messbildanstalt 1371. 6.
9. Collection de Porphyre Uspenskij, à Kiev, icone rapportée de l'Athos : Kondakov, *Ikony Sinajskoj i Afonskoj Kollekcij preosv. Porfirija*, Saint-Pétersbourg, 1902, pl. XXI. — Collection Bagge : cf., plus haut, p. 455, note 6. On ne voit que l'ange de gauche, dans le fond : l'autre semble avoir disparu. C'est une variante, plutôt qu'une réplique.

sur le diptyque de Milan, le sacramentaire de Drogon et bien d'autres répliques latines, et ils inclinent le couvercle de gauche à droite, suivant l'exemple de l'ivoire de Metz (lat. 9390), de l'autel d'Aix-la-Chapelle, de la bible de Farfa et de certaines miniatures de Salzbourg. Mais, ils n'imitent point entièrement les Latins. Ils introduisent, eux aussi, le sarcophage



Fig. 580. — Fresque de Dionysiou.

dans la composition traditionnelle. Ils interprétaient, comme ils firent pour d'autres thèmes, les modèles anatoliens que nous rencontrons sur le cadre de Vatopédi (fig. 2). Ils y trouvaient leur ange de profil, sur une plaque oblique, large et courte, pareille à celle de l'ivoire de Metz, mais tournant la tête vers les deux femmes. Et ils ne représentaient que les deux Maries, en imitant le Petropol. 21 ou le relief du Louvre. Enfin, lorsqu'ils creusent, au flanc de la montagne, derrière le sarcophage, l'ouverture naturelle de la grotte, ils nous rappellent un crucifix italien antérieur au Trecento [1] et nous font entendre que le modèle de cette scène, comme celui de la Descente de croix, fut composé en ce temps.

A Saint-Paul, dans la chapelle de Saint-Georges, on a resserré la composition, on n'a gardé qu'un seul des deux anges, celui du fond. On a ramené la plaque sur le devant du sarcophage, mais en l'inclinant en sens contraire, de droite à gau-

1. Pistoie : voy., plus haut, p. 529, note 5.

che, comme sur le rétable. Voilà enfin un trait précis que nous pourrions attribuer à l'influence siennoise. Mais avec quelle discrétion elle s'est exercée !

A Volotovo [1], les gardes entourent le sarcophage, comme à Dionysiou. L'ange manque dans le fond. La plaque passe à droite, avec les femmes ; mais elle reste inclinée dans le même sens qu'au Mont-Athos, contrairement aux types latins qui l'ont de ce côté. En revanche, elle porte l'ange siennois que nous avons rencontré à Castoria [2].

La Péribleptos de Mistra nous offre, comme toujours, une variante notable du type crétois de l'Athos. Ce qui subsiste, les deux femmes et l'ange, appartient à la pure tradition byzantine et nous ne pourrions décider, à première vue, si, à droite, la partie détruite comprenait le sarcophage ou le tombeau. On pense au sarcophage, en observant que le siège de l'ange a les proportions d'un couvercle posé à plat, à peu près horizontal. Mais, au XIIe ou au XIIIe siècle, dans une peinture des Saints-Côme-et-Damien, nous voyons la même plaque devant le tombeau : voilà, sans doute, le modèle [3].

Nous pouvons mesurer maintenant la part des Latins dans notre iconographie du XIVe siècle. Les Byzantins, dès le XIe, représentaient, dans les scènes accessoires, le banc funéraire ou le sarcophage et nous pouvons admettre que certains iconographes, géorgiens ou russes, au IXe, au XIe et au XIIIe siècle, ont introduit ce motif dans la composition traditionnelle, sans l'exemple de l'Occident. En tout cas, ceux du XIVe ont reçu de l'Occident un exemple, non un modèle. Ils ont dissimulé leur emprunt, comme s'ils voulaient résister à cette influence étrangère. On ne la sent vraiment présente que de loin en loin, à Castoria, à Volotovo, dans la chapelle de Saint-Paul. Pour rajeunir le type traditionnel, ils ont demandé à l'Orient conservateur quelques motifs archaïques et les ont interprétés : ils ont ainsi trouvé des combinaisons originales.

L'image et la liturgie. — L'influence de l'Occident aura peut-être, à nos yeux, moins d'importance, si nous savons apercevoir les ressorts internes, qui, au XIVe siècle, poussèrent les Byzantins à substituer le sarcophage au tombeau.

1. Maculevič, *Mon. de l'art ancien russe,* IV, p. 23, fig. 30.
2. Sur le coffret de Suzdal (1383), l'ange s'assied aussi sur un long couvercle : Ajnalov, *Žurnal Ministerstva,* 1906, p. 252 ; voy. p. 249.
3. Millet, *Mon. Mistra,* pl. 121.3. — Voy., plus loin, p. 685, note 3.

En Occident, les iconographes combinèrent d'abord Matthieu et Marc, un peu naïvement, comme font les Méditations, en juxtaposant certains passages, choisis dans les deux textes [1]. « Marie-Madeleine, Marie de Jacques et Salomé se rendent au sépulcre et, levant la tête, elles virent la pierre roulée (Marc 16. 1-4) et l'ange assis sur elle (Mat. 28. 2) ». Ils placèrent donc l'ange sur la pierre, devant l'entrée. Au xe et au xie siècle, dans les évangiles liturgiques, devant illustrer Marc et représenter la scène à l'intérieur, ils suppriment le tombeau et mettent l'ange sur le sarcophage.

Ceux d'Orient apprirent par les mélodes à illustrer exactement la version de Matthieu : « Elles vinrent au tombeau, Madeleine et l'autre Marie, cherchant le Seigneur, et virent l'ange, comme un éclair, assis sur la pierre [2]. » Même, lorsque ceux-ci paraphrasent le texte de Marc, pour éviter toute contradiction, ils se gardent de nommer les trois femmes et de rappeler qu'elles entrèrent dans le monument : « Et, ayant levé les yeux, elles voient que la pierre a été roulée (Mc 16. 4). La forme de l'ange, ainsi que son vêtement, les étonna [3]. » Ils prêtent, d'ailleurs, à l'ange le même discours que Matthieu (28.7), le mot fameux que reproduisent si souvent les iconographes : « Voyez le lieu où gisait le corps de Jésus [4]. »

Pourtant, le rituel byzantin assignait à Marc la première place, car, sous le nom de Ἑωθινὸν 2, on le lisait le matin du « Dimanche des Myrophores ». Or, dès le xie siècle et surtout au xive, les εὐαγγέλια ἑωθινά se trouvent commentés dans les recueils d'homélies dominicales et, d'autre part, recommandés aux peintres par les manuels. Consultons ces deux sortes d'ouvrages.

Les sermonnaires, tenus de commenter Marc, arrivent à le mettre au premier plan. Ils savent que les évangélistes ne peuvent se contredire et ils dépensent beaucoup d'esprit à

1. *S. Bonaventuræ Meditationes*, ch. LXXXVII-LXXXVIII, Rome, 1596, t. VI, p. 411-412.

2. Ἦλθον ἐπὶ τὸ μνημεῖον : Penticostarion, εἰς τὴν λιτὴν ἰδιόμελα, le samedi soir, veille du dimanche des Myrophores, Athènes, p. 46 A, 66 A ; Venise, p. 42 B, 60 A.

3. Mc 16. 5 : « Étant entrées dans le monument, elles virent un jeune homme, assis à droite et revêtu d'une robe blanche, et furent étonnées. »

4. Ἐπὶ τὸν τάφον σου : Penticostarion, Athènes, p. 54 B ; Venise, 50 A. — Voyez aussi les ἰδιόμελα τῆς ἑορτῆς, composés par Anatolios : Αἱ μυροφόροι γυναῖκες ὄρθρου βαθέως, Athènes, p. 45 B, 67 A, 69 A ; Venise, p. 42 A, 61 A, 63 B.

tenter de les accorder. Ils y parviennent par des voies diverses.

Théophane Kérameus [1], s'inspirant de Grégoire de Nysse [2], distingue deux visites successives. « Madeleine et l'autre Marie, que nous croyons être la très sainte Vierge,... étant déjà venues au tombeau, n'ignoraient pas tout à fait la résurrection. Mais, à cause de leur ardent désir, elles devaient recevoir une plus ferme assurance. Salomé, qui venait pour la première fois et savait qu'une grande pierre fermait l'entrée du monument,... demanda : " Qui nous roulera la pierre? " Les Maries, d'un signe, mettent fin à son embarras, car, ayant levé les yeux, elle voit que la pierre avait été roulée... Les trois femmes entrent et sont saisies d'étonnement, en voyant un jeune homme vêtu de blanc, à droite. » Ainsi, la première vision, rapportée par Matthieu, n'avait pas donné une complète assurance. Elle passe au second plan et le sermonnaire met en avant « la trinité des saintes femmes, portant les aromates, approchant du tombeau qui contenait la vie » [3].

Grégoire Palamas [4] imagine un seul acte en deux scènes. Les myrophores étaient nombreuses et vinrent au tombeau en deux et trois fois. Chaque évangéliste raconte une de ces visites et passe les autres sous silence. La Mère de Dieu arriva la première, en suivant Marie-Madeleine. Elle ressentit l'effet du tremblement, vit l'ange descendre, rouler la pierre et s'asseoir, enfin, les gardes tomber comme des morts. Sur ces entrefaites, les autres femmes accourent, trouvent les gardes partis, le tombeau ouvert, la pierre roulée. Elles rejoignent donc les premières. Aussi, en compterons-nous parfois quatre, et même cinq [5]. Un manuel en nomme six [6].

Ce manuel, nous le connaissons déjà [7]. Nous savons qu'il règle l'ordre des sujets sur l'évangile liturgique et mentionne les onze Ἑωθινά après les Dimanches du Penticostarion. Au Dimanche des Myrophores, il rattache l'apparition du Christ aux Maries ; au Ἑωθινὸν 2, la visite au tombeau, d'après Marc,

1. Homélie 29, sur le Ἑωθινὸν 2 : Migne, t. 132, col. 621 C à 624.
2. Sermon 2, sur la Résurrection. Voy. Petkowić, *Frühchr. Elfenb.*, note 42.
3. *Op. l.*, col. 621 B.
4. Homélie 18, sur le Dimanche des Myrophores : Migne, t. 151, col. 22 sq.
5. Voyez, plus haut, p. 520. — Luc, 24. 10, justifie cette affluence.
6. Papadopoulos-Kérameus, *Denys de Fourna*, Παράρτημα Γ, p. 266.
7. Voir, plus haut, p. 36.

puisqu'il emprunte à cet évangéliste la parole de l'ange : « Voici l'endroit où ils l'ont placé. » Or, nous pouvons constater que les artistes ont bien suivi ces préceptes. Dans les mosaïques de Saint-Marc, sur un homophorion de Vatopédi [1], l'Apparition suit l'Incrédulité de Thomas ; au Brontochion, le Ἑωθινὸν 2, au tympan du transept, répond aux Ἑωθινὰ 6 et 9, sur les parois du sanctuaire [2]. En effet, l'artiste a pris la peine de transcrire, en partie, le texte de Marc : l'arrivée des femmes, [τῇ μιᾷ τῶν] σ[αββάτων ἔρχ]οντ[αι], leur nom, Marie-Madeleine, Marie de Jacques (celui de Salomé a disparu), les paroles de l'ange. Il aurait pu citer, et peut-être l'avait-il fait, Marc 16. 8 (εἶχε δὲ αὐτὰς τρόμος καὶ ἔκστασις), pour expliquer leur attitude craintive. Il n'ajoute que les gardes endormis et encore, à leur propos, cite-t-il, non Matthieu, mais une paraphrase tirée des psaumes.[3] Jusque dans ce détail, il suit, sans doute, une tradition d'ordre liturgique.

Il avait certains précédents sous les yeux. Le relief du Louvre nous donne, plusieurs siècles plus tôt, l'attitude des Maries, la citation de Marc qui l'explique et la paraphrase concernant les gardes. L'orfèvre a transcrit, dans le cadre, un tropaire qu'il entendait chanter le jour de Pâques [4]. Il a donc fait, lui aussi, œuvre liturgique. Mais la poésie dont il s'inspirait, en d'autres passages, évoquait dans son imagination l'ange assis à l'entrée du sépulcre, devant les deux Maries. Comme les mélodes, il soumet Marc à Matthieu. Le peintre du Brontochion, ne considérant que l'ordre des fêtes et la répartition des péricopes, néglige Matthieu pour illustrer Marc. Il nous fait ainsi bien comprendre comment la pratique liturgique a pu aider aux progrès de l'iconographie.

Le culte des reliques n'y fut point étranger. Vers 1200, on vénérait, à Sainte-Sophie de Constantinople, certaines pierres provenant de Jérusalem, soit « la plaque supérieure du tombeau du Seigneur », soit « la pierre qui était sous sa tête », soit « une partie de la pierre de l'intérieur du sépulcre » [5]. En

1. Phot. Paul Marc.
2. Voy., plus haut, p. 39.
3. [Καὶ οἱ φυλ]ά(σ)σον[τες ἀπενεκρώθησαν], texte restitué d'après le relief du Louvre. Au ps. 30.7 (ἐμίσησαν τοὺς διαφυλάσσοντας ματαιότητας διακενῆς), le Pantocrator. 61, fol. 30 v, représente les gardes endormis et les désigne par la même expression : οἱ φυλάσσοντες. De même, à Qaranleq et Tchareqle.
4. Identifié par Pokrovskij, p. 397.
5. Ajnalov, *Žurnal Ministerstva*, 1906, p. 247 sq., 250, 257.

1106/1107, le pèlerin Daniel, ayant pénétré dans la grotte sainte, obtenait du gardien un petit morceau détaché du banc funéraire, pour en faire une relique et l'enfermer, sans doute, dans un reliquaire pareil à celui de Suzdal, où l'on a écrit, en 1383 : « Pierre sépulcrale sur laquelle fut étendu le Christ, roi du ciel[1]. » A l'objet sanctifié par le contact du corps divin, la piété attachait ainsi plus de prix qu'au tombeau et à la pierre roulée.

Les iconographes le comprirent. Autrefois, ils intitulaient la composition : ὁ Τάφος, le Tombeau [2]. Maintenant, ils écrivent : ὁ Λίθος, la Pierre, ou bien ὁ Λίθος τοῦ τάφου, la Pierre du tombeau. Un manuel [3] mentionne les prophéties que l'on peut rattacher « à la Pierre » (εἰς τὸν Λίθον). Or, au-dessous de ce titre, on voit toujours le sarcophage [4]. Ajnalov l'a lu, — pareillement près du sarcophage, — sur le coffret de Suzdal [5] et veut y reconnaître une allusion à la pierre roulée. Mais, l'orfèvre avait plutôt en vue la « pierre sépulcrale » dont il enchassait un fragment, cette couche, transformée en sarcophage, que nous désigne clairement, sur la stéatite du Vatican, une paraphrase de Marc : ἴδε ὁ λίθος ὅπου ἔθηκαν αὐτόν.

II. — L'Apparition du Christ aux Maries

La première apparition de Jésus après la Résurrection est un de ces sujets qui font clairement ressortir l'opposition des deux écoles. Byzance illustre Matthieu ; l'Occident, Jean. L'une représente le Χαίρετε, les deux Maries touchant les pieds du Sauveur ; l'autre, le *Noli me tangere*, Madeleine repoussée [6].

La différence des images tient à celle des doctrines.

Les commentaires. — Chrysostome, comme toujours, pose nettement ses personnages. Tous les détails du récit de Mat-

1. Ajnalov, *op. l.*, p. 261 ; sur la date, voy., p. 249. — Sur la croix de Monomaque (*Antiq. Emp. Russie*, II. 44), la relique occupe la place du sarcophage.

2. Ivoire de Saint-Ambroise, relief du Louvre, portes de Suzdal et d'Alexandrova, cadre de Vatopédi.

3. Papadopoulos-Kérameus, *Denys de Fourna*, Παράρτημα Δ, p. 277.

4. Chapelle de Saint-Paul, au Mont-Athos. — Icone de Kiev, rapportée de l'Athos par Porphyre : voyez, plus haut, p. 534, note 9. — Autre icone de Kiev, n° 3354-4 : Pokrovskij, p. 398 ; Petrov, *Album*, I, p. 16, n°s 35-37. — Église de la Métamorphosis, près d'Argos : le bas de la composition manque.

5. *Žurnal Ministerstva*, 1906, p. 252. — Voy. aussi l'Umbella de Jean VII.

6. Voyez, sur ce point, Sanoner, *Vie de J.-C.*, p. 148.

thieu confirment, à ses yeux, la réalité du miracle : « Avec une joie infinie, courant vers lui, elles saisissent ses pieds et, par le toucher, acquièrent la preuve de la résurrection [1]. » Il ne cherche pas à concilier les deux textes. Lorsqu'il commente le quatrième évangile, il exalte Madeleine : « Son zèle reçoit sa récompense, car, ce que les disciples n'ont pas vu, cette femme l'a vu la première : des anges assis, l'un aux pieds, l'autre à la tête,... qui la réconfortent et la consolent. Elle entend une voix sympathique : " Femme, pourquoi pleures-tu ? " La façon dont ils sont assis l'invite à la conversation. Que dit-elle ? Avec chaleur et amour, elle s'écrie : " Ils ont pris mon Seigneur et je ne sais où ils l'ont placé... " Comme elle prononçait ces paroles, tout d'un coup, le Christ, apparaissant derrière elle, surprit les anges, et ceux-ci, regardant le Seigneur, par leur attitude, leur regard et leur geste, laissèrent entendre qu'ils l'avaient vu. C'est ce qui fit retourner la femme. » La parole fameuse de Jésus : « Ne me touche pas », indique, selon l'exégète, qu'elle le toucha et tomba à ses pieds [2].

Au XIIe siècle, Théophane Kérameus accorde sans peine les deux évangélistes : « Avec l'autre Marie, elle vit le visage aimé, saisit les beaux pieds, entendit la voix douce [3] », puis, elle revient. Alors, le sermonnaire paraphrase ou développe Chrysostome : « Les anges, qui étaient assis, se levèrent... Elle s'élança pour saisir ses pieds [4]. » Presque dans les mêmes termes, il la glorifie : « La première, elle obtint la vue désirée et entendit la parole douce [5]. » Kérameus écrivait en Sicile, au contact des Latins. Nous retrouvons le même sentiment de prédilection pour « la plus ardente des femmes disciples » dans la Légende Dorée [6] et les Méditations du pseudo-Bonaventure, qui lui prête la même attitude : « Et, se jetant à ses pieds, elle voulait les baiser [7]. »

Depuis longtemps, l'exégèse chrétienne réservait à la Mère de Dieu l'honneur d'avoir vu son fils la première [8]. Au VIe siè-

1. *In Mat. Homil.*, 89. 3.
2. *In Joh. Homil.*, 86. 1.
3. Homélie 33, sur le 7e évangile du matin, Migne, t. 132, col. 660.
4. Homélie 34, *op. l.*, col. 673.
5. Homélie 30, *op. l.*, col. 630.
6. Traduction Roze, t. I, p. 417.
7. *S. Bonaventuræ Meditationes*, ch. LXXXVIII, Rome, 1596, t. VI, p. 412.
8. Voyez la Légende Dorée, trad. Roze, p. 420 ; Bertaux, *Donna Regina*, p. 48 ; Pokrovskij, p. XXXVIII, note 5.

cle, le mélode Romanos imaginait qu'il lui annonça lui-même cette joie réconfortante :

Ὅτι πρώτη με ὁρᾷς ἀπὸ τοῦ τάφου [1].

Les Méditations [2] rapportent qu'il lui apparut, d'abord, dans sa maison. Cette invention ingénieuse sauvait le prestige de Madeleine. Au contraire, un théologien byzantin du XIVᵉ siècle, Grégoire Palamas, s'acharne contre elle. Il soutient que, seule, la Mère de Dieu obtint la grâce de toucher les pieds incorruptibles [3], puisque Jésus, dans le quatrième évangile, la refuse à Madeleine [4]. « Ta pensée, lui dit-il, ne s'est point élevée jusqu'au mystère qui me concerne et n'a pas compris qu'étant Dieu je t'apparais maintenant dans un corps qui a l'aspect divin... Ne me touche pas, parce que le corps qui m'enveloppe est plus léger et plus actif que le feu » (ἀνωφερέστερον καὶ δραστικώτερον). Toucher le corps de Dieu était réservé à la Mère de Dieu, en qui il s'était incarné pour nous [5]. Telle est la vérité que Matthieu nous apprend en termes voilés, par prudence, pour ne point fournir une arme aux sceptiques, lorsqu'il écrit, en nommant Madeleine et l'autre Marie : « Elles touchèrent ses pieds. » En réalité, il ne vise que « l'autre Marie », la Mère de Dieu. Le subtil sermonnaire assure même que Madeleine était déjà partie à la recherche des apôtres, lorsque Marie rejoignit les autres femmes et, s'en retournant avec elles, rencontra le Sauveur [6].

Ces remarques vont nous expliquer les variations des iconographes. Dans les images hellénistiques, soucieux de la tenue et de la noblesse, ils montreront les femmes inclinées ou agenouillées, à une distance respectueuse ; puis, avertis par l'exégèse de Chrysostome, ils leur feront toucher les pieds. Enfin, les théologiens leur apprendront que cette honneur appartenait à la mère seule et les ramèneront à la réserve des premiers temps.

Les types. — Ils avaient deux manières de composer la scène : ou bien le Christ vient au-devant des femmes, groupées ensemble, ou bien, il se tient de face entre les deux figures symétriques. La première convient à la narration continue,

1. Krumbacher, *Akrostichis*, p. 669, vers 244. Voyez, plus haut, p. 397.
2. Ch. LXXXVII, *op. l.*, p. 411.
3. Homélie 18, sur le Dimanche des Myrophores, Migne, t. 151, col. 237 sq.
4. *Op. l.*, col. 245.
5. Homélie 20, sur le 8ᵉ évangile du matin, *op. l.*, col. 269 BC.
6. Homélie 18, *op. l.*, col. 244 B et 245.

à la frise; la seconde, au type iconographique, d'un caractère monumental.

On a songé d'abord à la composition narrative et on l'a traitée de deux manières. Jésus se tient à droite, dans la pose de l'orateur, ou bien, vient de gauche, de profil. En étudiant bien d'autres thèmes, nous avons vu déjà ces deux motifs se succéder l'un à l'autre. Nous relevons le premier, du ve au xie siècle, sur certains monuments, tels que les sarcophages[1], le diptyque de Milan[2], les mosaïques des Saints-Apôtres[3], le coffret cruciforme de Pascal Ier au Sancta Sanctorum[4], le Laur. VI 23 (fig. 592)[5], le diptyque de Dresde[6]: Jésus de face se retourne vers les femmes et baisse vers elles la main droite qui les bénit. Le second appartient à quelques évangéliaires, Rabula, Laur. Conv. soppr. 160, fol. 214 (fig. 582)[7], Paris. 74, pl. 54, Gélat, fol. 86 v[8], Hortus Deliciarum, pl. XXXIX, Petropol. 105, fol. 68 (fig. 583), au psautier du Pantocrator, n° 61 (fig. 581)[9],

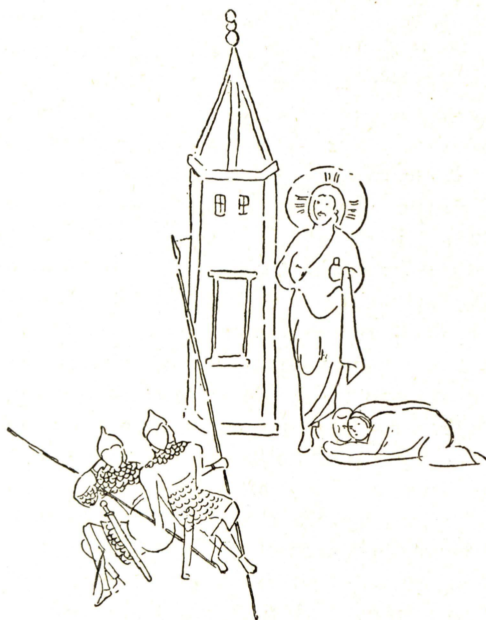


Fig. 581. — Psautier du Pantocrator, n° 61.

1. Garrucci 316.2, 350.4.
2. Garrucci 450. 2. — *Coll. Basilewsky*, n° 56, p. 18, pl. XIII (bénitier).
3. Ὡς ἐξ ἀφανοῦς καὶ ἀποκρύφου τινὸς τοῦ περὶ τὸ διαγώνιον τῆς στοᾶς αὐτοῖς ὑπαντᾷ : Heisenberg, *Apostelkirche*, p. 64.
4. Grisar, *Röm. Kapelle*, p. 98, fig. 44; Lauer, *Mon. Piot*, t. XV, 1907, pl. IX. — Sur un ivoire de Manchester, les Maries sont debout : Goldschmidt, n° 27 b.
5. Fol. 60 v, avant Mat. 28. 8.
6. Musée, feuillet d'un dyptique d'ivoire : Schlumberger, *Épopée*, II, p. 216.
7. Gori, *Thesaurus*, t. III, pl. XII, fig. 8.
8. Pokrovskij, *Opisanie*, p. 283, n° 74.
9. Fol. 109, ps. 77. 65.

à un ivoire byzantin de South-Kensington [1], aux monuments de l'époque carolingienne[2] : Jésus avance ou baisse la main, ou bien, le plus souvent, la lève.

La composition monumentale, elle aussi, se transforme. Jésus, d'abord, tient le rouleau et ramène la main devant sa poitrine ; puis, il allonge les deux bras. Ce geste apparaît pour la première fois et par exception, au XIe siècle, dans le Vindob. 154, fol. 83 v (fig. 585). Il remplace l'autre, au XIVe.

Tantôt, les deux femmes font le même geste, parallèle ou symétrique ; tantôt, l'une d'elles montre une affection plus familière, comme si elle jouissait d'une faveur spéciale. Observons ces attitudes dans chacun de nos deux groupes.

Il est clair que les artistes ne songèrent pas, d'abord, à distinguer entre les deux Maries. Dans le groupe hellénistique et carolingien, elles s'agenouillent à distance ; aux Saints-Apôtres, dans le psautier Chludov et l'iconographie du IXe siècle [3], elles se prosternent et saisissent les pieds. Pourtant, déjà, sur l'ivoire Trivulce[4], l'une va toucher, l'autre reste droite. Presque toutes les autres compositions narratives, — que Jésus se tienne à droite ou vienne de gauche, — font sentir plus ou moins cette différence. Le codex de Rabula nous l'explique : la plus inclinée porte le nimbe et le porte seule. Cette figure nimbée se présente aussi la première devant la porte du Saint-Sépulcre et discute avec l'ange : c'est la Mère de Dieu, qui, la première, a connu la résurrection, qui, la première, a vu le ressuscité. En 1250, le Copte-arabe 1 de l'Institut catholique [5] et, plus tard, l'homophorion de Vatopédi [6] leur prête à toutes deux une attitude très franche, l'une prosternée, l'autre toute droite.

Avec Jésus de face, on conserva plus longtemps la symétrie. D'abord, sur l'ivoire de Saint-Ambroise, à Milan [7], et dans les

1. N° 295. 67 : phot. South-Kensington 3770.

2. Ivoire du Louvre, n° 5 : voy., plus haut, p. 522, note 3. — Psautier d'Utrecht, ps. 40 : Tikkanen, *Psalterillustration*, p. 288, fig. 213.

3. Τὴν αὐτοψίαν τῶν μυροφόρων σεπτῶν γυναικῶν, προσαπτομένων ἀχράντοις τοῦ Σωτῆρος ποσί : lettre des patriarches orientaux à Théophile (836), d'après L. Duchesne, *L'iconographie byzantine dans un document grec du* XIe *siècle*, p. 23, extrait de *Roma e l'Oriente*, t. III, 1913.

4. Garrucci 449 ; Molinier, *Ivoires*, pl. VI ; Ajnalov, *Ellen. osn.*, p. 95, fig. 17.

5. Fol. 179. Dans le même cadre que les Saintes Femmes. Jésus s'éloigne vers la droite en se retournant. On rapprochera cette miniature du Laur. VI 23. Elle reproduit un ancien modèle.

6. Phot. Paul Marc.

7. Gori, *Thesaurus*, t. III, pl. XXXII.



Fig. 582. — Tétraévangile de la Laurentienne
(Conv. soppr. 160).
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).



Fig. 583. — Tétraévangile de Saint-Pétersbourg
(Petropol. 105).
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).

fresques de Mirož [1], elles se prosternent. Puis, dans le Vindob. 154, fol. 83 v (fig. 585), et le tétraévangile de Kiev, fol. 92 v (fig. 586), sans quitter les pieds, elles lèvent le buste, tandis



584



585



586

Fig. 584. — Fresque du monastère de Marko. — 585. Vindob. 154. 586. Tétraévangile de Kiev.

que Jésus allonge les bras. Enfin, les Serbes du XIVe siècle reviennent à la réserve hellénistique et, sous les deux mains

1. Kondakov-Tolstoj, t. VI, p. 182, fig. 223.

divines, tendues pour bénir, ils les figurent à distance, soit agenouillées, au monastère de Marko (fig. 584) ou au Protaton, soit même debout, dans le psautier de Munich [1]. Une fresque, aujourd'hui détruite, de Sainte-Philothée, à Athènes [2], en montre quatre, deux prosternées et touchant les pieds, deux agenouillées, comme si l'on avait voulu réunir en un seul tableau les deux aspects successifs d'un même motif.

Mais déjà, vers le VIIIe siècle, le modèle commun au Petropol. 21 [3] et au tétraévangile d'Iviron, n° 5 [4], accorde à celle de droite un traitement de faveur : seule, elle tient vraiment le pied dans son manteau et le baise. L'autre, qui était aussi prosternée, commence à se redresser, dans le Paris. 510 [5]. Plus tard, au XIe siècle, à Sainte-Sophie de Kiev [6], surtout à Saint-Marc (fig. 588) [7], toutes deux, les mains libres, s'éloignent des pieds, mais inégalement. Enfin, au XVIe, les peintres crétois de Lavra, de Dionysiou (fig. 587) [8] et des Météores [9] reproduisent, trait pour trait, la mosaïque vénitienne, mais en prêtant au Christ le large geste que nous avons observé déjà.

Un autre artiste nous fera comprendre le sens de cette différence. A Monréale [10], il a inscrit les noms : à gauche, Madedeleine, à droite, Marie de Jacques. Comme les théologiens identifient cette autre Marie avec la Mère de Dieu, nous comprendrons que Jésus, dans le Petropol. 21, par exemple, lui ait permis un geste plus tendre, que le codex de Rabula lui ait attribué le nimbe [11].

Mais, à Monréale, ainsi que sur l'ivoire de Salerne [12], Jésus s'éloigne en se retournant et lève la main vers Madeleine pour lui dire : « Ne me touche pas. » On a confondu ainsi les deux apparitions, les deux évangiles, les deux thèmes. Mais, où a-t-on pris le thème intrus ? A Byzance ou à l'Occident?

1. Strzygowski, *Serb. Psalter*, pl. LX. 152.
2. Lampakis, Δελτ. χριστ. ἑταιρείας, t. II, pl. près de la p. 140.
3. Fol. 10 : Lichačev, pl. CCCLIII. 692.
4. Fol. 131 v : Brockhaus, pl. 23.
5. Omont, pl. XXI.
6. *Kievskij Sof. Sobor*, pl. 39 ; Ajnalov-Rjedin, *Zapiski, N. S.*, t. IV, p. 322.
7. Phot. Anderson 14155.
8. H. Ét. C 284.— Voy. le psautier slavon Chludov : *Drevnosti*, t. III, p. 4, n° 1.
9. Phot. Messbildanstalt 1371. 6.
10. Gravina, pl. 20 A ; H. Ét. C 734. Les inscriptions paraissent restaurées.
11. A Novgorod, elle est à gauche, *désignée* par les sigles MP ΘV ; les attitudes rappellent le Vindob. 154 : Grabar, t. VI, p. 173.
12. Bertaux, *Art Italie mérid.*, pl. XIX.



Fig. 587. — Fresque de Dionysiou, au Mont-Athos.

(H. Ét. C 284).

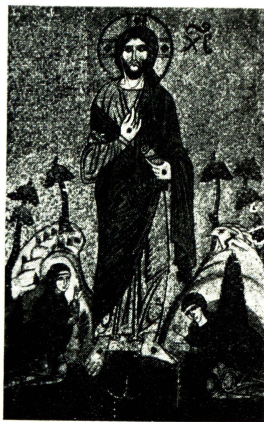


Fig. 588. — Mosaïque de St-Marc, à Venise.

(Phot. Anderson).



Fig. 589. — Tétraévangile de St-Pétersbourg (Petropol. 105).

(Bibl. d'Art et d'Archéol.).

En Occident, les écoles de Reichenau et de Trèves-Echternach, au xe siècle [1], de Liège, au xie [2], celle de Salzbourg [3] ou l'auteur du dessin d'Auxerre [4], au xiie, prennent à la lettre le quatrième évangile. Madeleine, qui, sans doute, croyant parler au jardinier, lui montrait le sépulcre, s'est tournée franchement (στραφεῖσα), dès qu'elle entend la voix de Jésus, et lui tend les bras. Elle pourra s'élancer et s'incliner pour saisir les pieds [5], mais sans s'agenouiller. Jésus, se retournant, étend ou baisse la main gauche et l'arrête.

Les Byzantins n'ont pas ignoré cette interprétation [6]. Mais ils suivent plutôt celle de Chrysostome et mettent Madeleine à genoux. La sachant à gauche, dans le Χαίρετε, ils n'ont qu'à ôter l'autre Marie. Le Paris. 74, pl. 183 [7], dans le texte de Jean, reproduit la Madeleine du Paris. 510, en conservant le Christ solennel, impassible, debout entre deux arbres. Ailleurs, pour illustrer la fin de Marc (16. 9-10), on a pratiqué la même suppression dans la composition narrative : Jésus, tantôt tourné vers la gauche (fig. 593) [8], tantôt avançant vers la droite [9], allonge le bras pour bénir la femme prosternée.

Les modèles allemands ont assurément pénétré en Italie : les rouleaux de l'Exultet s'en rapprochent (fig. 590) [10]. Mais,

1. Codex Egberti : Kraus, pl. LVI. — Codex de Brême : phot. Pfeiffer. — Codex de Gotha, fol. 101 v : *op. l.* — Évangéliaire d'Otton III (Cim. 58) : Leidinger, *Miniaturen*, I. 51 ; Vöge, p. 71. — Voyez aussi la porte de Hildesheim (Dibelius, *Die Bernwardstür zu Hildesheim*, p. 68, pl. 10), la bible de Farfa, fol. 370 (phot. Preuss. hist. Institut 5497), et surtout, un ivoire de Cluny, n° 1041, viie-viiie siècle (Goldschmidt, n° 183).

2. Munich, Clm. 23261, missel composé à Liège et donné en 1050 au cloître de Saint-André, à Freising : Max Rooses, *Geschichte der Kunst in Flandern*, *Ars Una*, 1914, p. 11, fig. 22. Voy., p. 14.

3. Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. LVI. 177 (Sainte-Erentrud) ; LXXX. 273 (Liutolt) ; CIV. 352 (antiphonaire de Salzbourg).

4. Prou, *Gazette archéologique*, t. XII, 1887, p. 139, pl. 19.

5. Dans les miniatures des Ottons, en particulier dans le codex de Brême et le dessin d'Auxerre.

6. Tétraévangile de Kiev, fol. 320, au milieu de Joh. 20. 13. On rapprochera ce manuscrit de la bible de Farfa : Madeleine se tient tout à fait droite.

7. Et, sans doute, le tétraévangile de Gélat, fol. 273 v : Pokrovskij, *Opisanie*, p. 306, n° 244.

8. Laur. VI 23, fol. 97, avant Mc 16. 9 : H. Ét. C 408. — British Museum, n° 47.

9. Paris. 74, pl. 90. — Probablement aussi le tétraév. de Gélat, fol. 139 : Pokrovskij, *op. l.*, p. 290, n° 135. — On retrouve le même type, à Pérouse, dans un livre de chœur du xiiie s. (Pinacothèque, 17 RRI, fol. 220 v : H. Ét. C 502), au Vatican, dans un tableau de Donatus Bizamanus (Agincourt, pl. XCII).

10. Lond. Addit. 30337, Bibl. Barberini : Bertaux, H. Ét. C 1529, 1538. Type du Mont-Cassin : voy. *Art Italie mérid.*, p. 226, 231 ; *Iconographie comparée*, tableau II, col. 9, 10.

les primitifs [1], puis, Duccio, sur le rétable, Fra Angelico, à San Marco, imitent la Madeleine de Monréale et de Salerne, c'est-à-dire la Madeleine byzantine [2]. Auraient-ils au moins

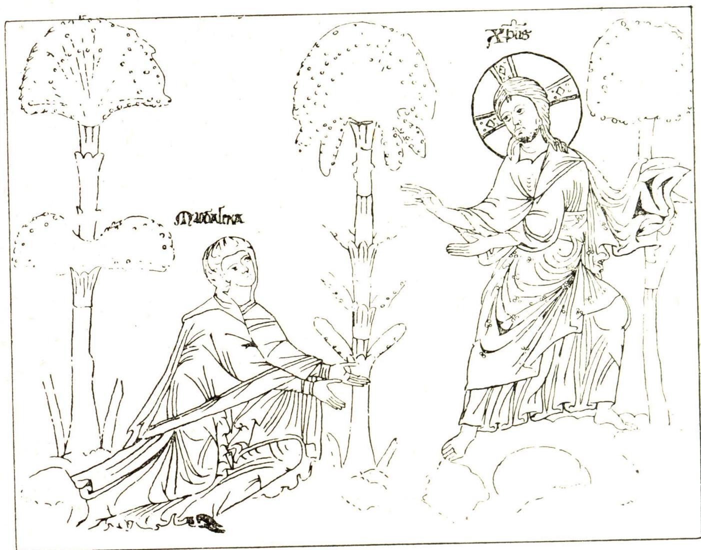


Fig. 590. — Exultet de la Bibliothèque Barberini.

emprunté aux Allemands le geste de Jésus : le bras ployé, à l'école de Trèves-Echternach, le bras baissé, à celle de Salzbourg ? Mais ils rencontraient ces deux variantes dans les monuments byzantins, où les deux Maries se prosternent à gauche : coffret cruciforme du Sancta Sanctorum, Laur. VI 23, diptyque de Dresde. Ces monuments, ils les copiaient, ou tout au moins, les interprétaient : un livre de chœur de Bologne nous le prouve [3]. Par eux, ils connaissaient l'antique motif des sarcophages et du diptyque de Milan.

Sienne a donc reçu les leçons de Byzance. A son tour, elle a instruit les Grecs. Au rétable, Kondakov a justement com-

1. Triptyque Marzolini. — Florence, Accademia, n° 99, tableau représentant la vie de Marie-Madeleine : phot. Alinari 1609 ; Venturi, t. V, p. 93, fig. 73.

2. C'est ce qu'a compris Weigelt, *Duccio*, p. 256. — On peut mentionner aussi une fresque du Sagro Speco et certaines sculptures gothiques (Sanoner, *Vie de J.-C.*, p. 146).

3. Museo Civico, n° 15 : phot. Preuss. hist. Institut 2125. Jésus est de face, les trois myrophores se prosternent ensemble, à gauche. On sait que, dans la même initiale, l'ange, leur montrant le sarcophage, fait le geste byzantin.

paré une icone de la Collection Lichačev [1], où l'on sent, en effet, l'esprit du Trecento. Il en fait honneur à un atelier grec de Venise. Fort justement, croyons-nous, car un primitif vénitien [2] a dessiné aussi les quelques traits qui distinguent du rétable non seulement cette icone, mais une seconde, sortie du même atelier [3].

Il est clair que de tels ateliers ont contribué à former les peintres du Mont-Athos. Ceux de Lavra, de Dionysiou ont représenté les deux Maries, d'après les mosaïques de Saint-Marc, et le tombeau découpé dans le rocher, d'après notre primitif. A Lavra encore, dans la chapelle de Saint-Nicolas, Frangos Catellanos nous montre l'« autre Marie » accroupie et Madeleine, le buste droit, criant « Ῥαββουνί », tandis que Jésus, marchant vers la gauche, se retourne pour lui répondre et les bénit avec les deux bras baissés. Deux cents ans plus tôt, le peintre de Volotovo [4] nous donne à peu près ces attitudes, en omettant Madeleine. L'un et l'autre n'ont fait que retourner le vieux motif du Sancta Sanctorum. Mais ils y mettent plus de mouvement et d'élan. Alors, leur Christ nous rappellera, à Volotovo, Monréale, à Lavra, les deux Exultet du Mont-Cassin.

Mais, en une telle matière, il convient de conclure avec prudence, car nous allons voir que nos iconographes ont pris à d'anciens évangéliaires les autres détails de leur composition complexe et pittoresque. Ils représentent, en effet, dans le même cadre, la visite de Pierre et de Jean au tombeau. Or, ils suivent deux traditions différentes. Dans le catholicon de Lavra, à Dionysiou, la plus ancienne, conçue d'après Luc et représentée par le Petropol. 105 (fig. 589) [5], le Berol. qu. 66 (fig. 595) [6] et le psautier de Munich [7] : Pierre, suivi de Jean, arrive en courant, étonné, devant le tombeau vide [8]. Seule-

1. Kondakov, *Ikonografija Bogomateri*, p. 22, fig. 11 et 12.
2. Venise, Accademia, n° 21 : phot. Anderson 12320; Laudedeo Testi, *Storia della pittura veneziana*, p. 121.
3. Lichačev, pl. LXVI. 106, LXVII. 107.
4. Maculevič, *Mon. de l'art ancien russe*, IV, p. 23, fig. 30.
5. Fol. 170, avant Luc 24. 12. Voy. Strzygowski, *Physiologus*, p. 86.
6. Fol. 334 (Jean).
7. Strzygowski, *Serb. Psalter*, pl. LX. 150.
8. A Dionysiou, on a écrit : Ὁ δὲ Πέτρος καὶ Ἰωάννης ἔδραμον ἐπὶ τὸ μνημεῖον, en ajoutant ainsi le nom de Jean à celui de Pierre, dans le texte de Luc 24. 12, d'après Joh. 20. 3 : ἤρχοντο εἰς τὸ μνημεῖον. Le Petropol. 105 représente aussi les deux apôtres à cet endroit du texte. Le tétraévangile de Kiev, fol. 246 v, une

ment, ici, comme dans l'évangéliaire d'Aix-la-Chapelle [1], il rencontre le sarcophage au-devant de la grotte. Frangos Catellanos semble vouloir animer la scène : Jean, dans le fond, penché sur le sarcophage, soulève l'enveloppe, restée intacte, de la momie ; à droite, Pierre, à demi agenouillé, sur le bord, lève les bras de surprise. En réalité, le XVI[e] siècle finissant fournit ici une fort belle matière à la sagacité des archéologues. Ils retrouveront, en effet, cette composition sous un aspect un peu plus simple, au XI[e], dans le Laur. VI 23 (fig. 594) [2] et le Paris. 74, pl. 182, et, là, ils en saisiront le sens exact, car elle répond au texte de Jean, qui fait entrer les deux apôtres à l'intérieur du tombeau et, par conséquent, autour du locus, taillé dans la roche vive.

III. — Le cycle de la Résurrection

A côté de ces deux compositions essentielles, consacrées par la tradition iconographique, les mosaïques des Saints-Apôtres comprenaient d'autres scènes plus rares. Et même, si nous scrutons le texte de Mésaritès, nous apercevons, dans chacune d'elles, plusieurs épisodes successifs. Il est clair que ce récit en images provenait d'un évangile illustré. Or, ce prototype disparu pourrait se retrouver dans le Laur. VI 23 et le Paris. 74, où nous avons discerné bien souvent les répliques d'une rédaction fort ancienne. Et, justement, nous y voyons l'ange, devant les Maries, lever le bras selon le type primitif du codex de Rabula, du Copte 13 et des miniatures ottoniennes. Nous placerons donc ces miniatures en regard de Mésaritès.

Cet auteur suit le récit de Matthieu pas à pas, en y interpolant une scène d'après Luc. Prenons chacun des épisodes.

I. — *Les Saintes Femmes au tombeau.* — Elles paraissent trois fois.

1° « Marie-Madeleine et l'autre Marie marchent vers le tom-

fresque de Dečani (phot. Inst. russe Cple), seulement Pierre. Le coffret cruciforme du Sancta Sanctorum (Lauer, *Mon. Piot*, t. XV, 1907, pl. IX) et le Copte 13 (fol. 276 v, dans le texte de Jean) suivent Joh. 20. 4 : « L'autre disciple courut plus vite et arriva le premier au tombeau. » Jean se retourne vers Pierre.

1. Beissel, *Hs. Kais. Otto*, pl. XXXII.

2. Fol. 209 v : H. Ét. C 432, avant Joh. 20. 1.

beau en hâte, pour tâcher d'oindre le corps de Jésus avec des parfums et de l'enlever à l'insu des gardes [1].

2° Elles sont déjà arrivées au tombeau, sans cri, ni lamentation bruyante, mais tremblantes de peur, craignant les gardes, haletantes et retenant leurs gémissements. L'inquiétude est empreinte sur leurs visages, car des réflexions montent dans leur cœur : Qui leur roulera la pierre ?... Pendant qu'elles réfléchissaient ainsi, leurs yeux étaient baissés vers la terre [2].

3° Elles lèvent les yeux vers le ciel et elles voient, d'abord, comment la pierre fut roulée sans la main de l'homme,... puis, l'ange assis sur la pierre du monument. De nouveau, une frayeur plus grande les saisit... Leurs larmes sont figées comme des pierres... Elles veulent retourner sur leurs pas ou prendre une autre route, mais leurs pieds, auparavant si rapides, restent immobiles... Elles ressemblent à des statues de bois ou de pierre ; une grande pâleur se répand sur leurs visages..., l'ange les ranime [3]. »

L'auteur du Paris. 74, pl. 89, figure deux fois le groupe des deux femmes. Il ne comprenait plus le sens du motif, puisque, à la planche 54, il réunit les quatre figures en un seul groupe et leur prête le même geste, geste banal de respect. Sans doute, trompé par l'exégèse qui inspirera Palamas, il croyait représenter les diverses myrophores, réunies, au même moment, devant le sépulcre [4]. A la planche 89, il aura donc aussi, dans une moindre mesure, modifié les attitudes du prototype, pour les ramener à une formule uniforme. Essayons de restituer ce prototype. Trois scènes se succédaient, de gauche à droite.

1° Les deux femmes avancent à grands pas. Le 74 les montre droites, raides, immobiles, les mains sous le manteau.

2° Elles sont arrivées et se demandent qui roulera la pierre. Dans le 74, la première tend un brûle-parfum, au bout d'un long manche, et se retourne vers sa compagne pour la consulter du regard. Dans le manuscrit de Parme (fig. 568), un geste trahit son inquiétude ; l'autre Marie tient une fiole et regarde.

3° Elles lèvent les yeux, saisies d'effroi et veulent fuir. Le Petropol. 21 (fig. 570), le Vindob. 154 et le relief du Louvre nous donnent une idée précise de notre mosaïque. La première

1. Heisenberg, *Apostelkirche*, p. 60, l. 13-17.
2. *Op. l.*, p. 61, l. 6-15.
3. *Op. l.*, p. 61.17 à 62.17.
4. Le peintre de Vatopédi l'imitera (voy., plus haut, p. 520, note 7).

se retourne sans quitter l'ange du regard. Elles ont abandonné brûle-parfum et fiole, laissent tomber les bras ou les pressent contre leur poitrine. Sur le relief du Louvre, on a justement transcrit le passage de Marc (16. 8) que développe Mésaritès. La fresque du Brontochion, conçue d'après Marc, reproduit les mêmes gestes.

Nous saisissons ainsi le sens des deux types définis précédemment. Les iconographes ont choisi tantôt l'un, tantôt l'autre des deux moments. Il est probable que, chaque fois, le tombeau se dressait devant les femmes, d'abord, fermé, avec les gardes veillant, puis, ouvert, avec l'ange, et nous comprendrons ainsi pourquoi le 74 nous le montre clos par une grille, sans les linges [1].

La fresque des Saints-Théodores, à Mistra [2], comprend les deux groupes, chacun avec trois femmes, selon le recit de Marc, l'un près de l'autre, mais dans l'ordre inverse. Près de l'ange, à droite, les femmes se tiennent immobiles: la première avance le brûle-parfum. Plus haut, à gauche, elles fuient en se retournant. Elles fuient vraiment, comme Marc le raconte, avec des mouvements plus vifs que dans les répliques des Saints-Apôtres, plus vifs même que dans une miniature assez vivante du tétraévangile de Kiev, fol. 246 v (Luc), mais sans changer d'attitude. Il était naturel de placer, à gauche, l'épisode le plus récent, puisque, à ce moment, les femmes sont sorties du tombeau et retournent vers le lieu d'où elles venaient (καὶ ἐξελθοῦσαι ἔφυγον). Ainsi, dans les évangiles illustrés, Madeleine, ayant trouvé le tombeau vide, revient sur ses pas, vers la gauche, pour annoncer l'événement aux apôtres (fig. 594-595) [3]. Notre fresque représente donc une illustration exacte du récit de Marc, plus simple que la mosaïque des Saints-Apôtres, puisque, là, les deux évangiles se trouvent combinés.

II. — *Apparition de Jésus aux Maries.* — Mésaritès indique encore deux moments, deux groupes : d'abord, les femmes se hâtent de rejoindre les disciples, puis, le Sauveur, « comme s'il sortait d'un lieu invisible et secret, à l'angle du portique, les rencontre et leur dit : Salut. » Le Laur. VI 23,

1. On retrouve la grille, mais avec les linges, à Studenica, où les trois myrophores manifestent leur effroi : voyez, plus haut, p. 533, note 2.
2. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 89. 5.
3. Paris. 74, pl. 182. — Laur. VI 23: H. Ét. C 432. — Berol. qu. 66, fol. 334. Voyez, plus haut, p. 524, note 9, ce que nous avons observé à propos de Gélat.

fol. 60 v (fig. 592), nous donne les deux scènes. Les deux femmes se dirigent toujours vers la droite : elles avancent, au milieu d'un paysage à demi-effacé, ensuite, rencontrant Jésus, elles se prosternent et saisissent ses pieds. Dans le Paris. 74, pl. 54, les deux groupes se distinguent moins clairement et l'action se déroule en sens inverse : variante moins proche de nos mosaïques que le Laur. VI 23, moins proche du prototype, car on n'y sent plus aussi bien la continuité du récit.

III. — *Les gardes corrompus.* — « Elles craignent de tomber entre les mains des Juifs assemblés, que le peintre a figurés à l'opposé de la voûte. Voyons donc ce que signifie encore cette troupe de Juifs, ces soldats et ce tribun... Ils corrompent avec de l'argent les gardes du tombeau, pour leur faire dire que le Christ a été volé... Ayant reçu l'argent, ceux-ci promettent, en inclinant le cou et la tête [1]. »

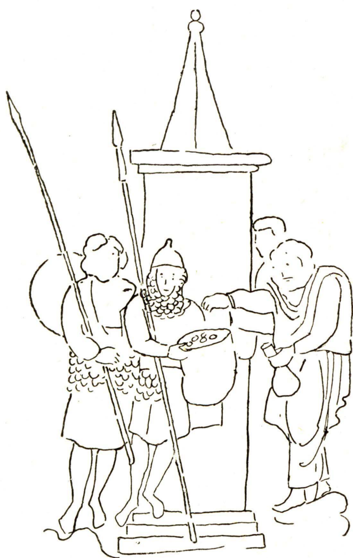


Fig. 591. — Psautier du Pantocrator, no 61.

Le psautier Chludov [2], celui du Pantocrator (fig. 591) [3] et, plus tard, le Paris. 74, pl. 55, nous présentent la scène près du tombeau : les Juifs sont à droite. Le Laur. VI 23 (fig. 592) comprend deux épisodes : les sacrificateurs s'assemblent avec les anciens et délibèrent (Mat. 28. 2), puis, ils corrompent les gardes. Chaque fois, on les voit à gauche. Les soldats inclinent la tête, comme l'indique Mésaritès. Encore une fois, ces miniatures nous montrent la réplique la plus fidèle de nos mosaïques et, de plus, nous font supposer que Mésaritès avait en vue deux épisodes : « l'assemblée des Juifs » et la corruption des gardes.

Mésaritès décrit ensuite une scène singulière, où les Juifs

1. Heisenberg, *op. l.*, p. 65. 8.
2. Kondakov, *Drevnosti*, 1878, pl. II. 1.
3. Fol. 89, au ps. 68.28.

auraient réclamé à Pilate la tête de Longin, coupable d'avoir repoussé leurs offres. Heisenberg suppose que notre auteur a mal compris le sujet et explique plus simplement cette démarche. Les perfides tiennent la promesse faite aux soldats : « Si cela vient à la connaissance du gouverneur, nous l'apaiserons et nous vous tirerons de peine. » (Mat. 28. 14.) Hypothèse fort ingénieuse, qu'un passage de Chrysostome va corroborer [1] : « Vois-tu que tous sont corrompus ? Pilate (lui-même, en effet, fut persuadé), les soldats, le peuple juif. » Le mosaïste a donc montré les Pharisiens poursuivant auprès de Pilate leurs intrigues et leurs mensonges.

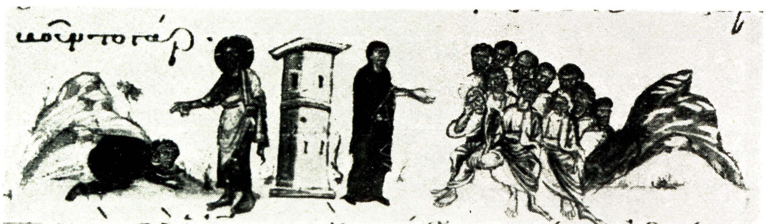
IV. — *Les myrophores annoncent la résurrection aux apôtres.* — Luc nous dit qu'ils ne crurent point (24. 10-11). Le mosaïste avait représenté une discussion passionnée [2]. Au lieu de ces attitudes vivantes, l'auteur du Paris. 74, pl. 140, aligne, en une file monotone, onze figures de prophètes. Il suit un modèle plus timide, que nous rencontrons, deux siècles plus tôt, au Sancta Sanctorum, sur le coffret cruciforme de Pascal Ier [3]. Le Laur. VI 23 (fig. 593) [4] ne reproduit pas cette scène à cet endroit. Mais, dans le texte de Marc, il nous en donne une autre, aussi pittoresque, aussi variée qu'aux Saints-Apôtres. Madeleine porte la nouvelle aux disciples assis, « plongés dans le deuil et les larmes » (Marc 16. 10), et les trouve également incrédules. Nos deux manuscrits nous laissent ainsi deviner certains intermédiaires entre le mosaïste Eulalios et le peintre Frangos Catellanos, qui, à Saint-Nicolas de Lavra, près de l'Apparition de Jésus, dans un coin de son tableau, au milieu d'une grotte, a réuni les Onze et fait asseoir l'un d'eux, vers la gauche, en face des Maries [5].

1. *In Mat. Homil.*, 90. 2.
2. Heisenberg, *op. l.*, p. 67.
3. Lauer, *Mon. Piot*, t. XV, 1907, pl. IX. Voyez une scène plus vivante dans le codex d'Uta : Swarzenski, *Regensburger Buchmalerei*, p. 102, pl. XVIII. 46.
4. Fol. 97 : H. Ét. C 408.
5. Une fresque de Dečani rappelle assez bien le Laur. VI 23 : phot. Institut arch. russe de Constantinople.

592



593



594

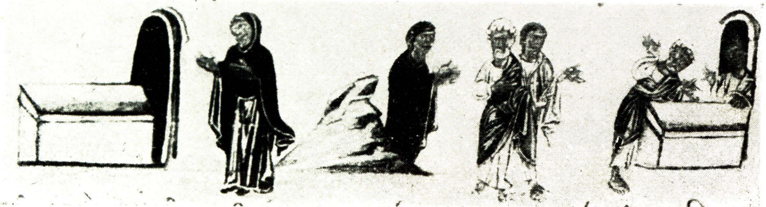


Fig. 592 - 594. — Tétraévangile de la Laurentienne (Laur. VI 23).
(H. Ét. C 408, 422, Bibl. d'Art et d'Archéol.).



Fig. 595. — Tétraévangile de Berlin (Berol. qu. 66).
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).



LIVRE IV

Les écoles

CHAPITRE PREMIER

L'époque byzantine

I. — Les anciens types

Presque toujours, à l'origine des thèmes, nous trouvons en présence deux traditions : la tradition antique, « hellénistique », cherche la noblesse, la tradition orientale veut exprimer les passions, représenter la réalité. L'une nous est connue, au IVe et au Ve siècle, par les sarcophages et quelques ivoires, au VIe, par les mosaïques de Saint-Apollinaire-Neuf, à Ravenne. L'autre, entre le VIe et le IXe, nous a laissé les manuscrits syriaques de Florence, de Paris et d'Etchmiadzin, les ampoules de Monza, les encensoirs mésopotamiens. A ce groupe appartiennent, au IXe et pendant la première moitié du Xe, les peintures archaïques de la Cappadoce : chapelles à Gueurémé, Tavchanle-Klissé, nef de Toqale, Hemsbey-Klissé (Qeledjlar), El-Nazar, Balleq-Klissé [1] ; et ces peintures nous permettent d'y rattacher, plus sûrement qu'on ne l'avait fait jusqu'ici, certains monuments où ce caractère réaliste s'accuse avec clarté. Nous verrons plus loin, en examinant les colonnes du ciborium, à Saint-Marc, les futurs types cappadociens se dessiner déjà, au Ve ou au VIe siècle, sous les formes hellénis-

1. Jerphanion, *Bulletin de la Société française des Fouilles archéologiques*, t. III, 1913, p. 40 sq. — Voyez Millet, *Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1912, p. 326 sq.

tiques. On nous permettra d'insister ici sur quelques œuvres postérieures qui nous les montrent achevés.

Les psautiers à illustration marginale (Chludov, Pantocrator. 61, Paris. 20) ne sont point nés dans les couvents byzantins du IXe siècle où l'on défendait les images. Les miniatures qui ont trait à cette querelle fameuse se groupent autour d'un noyau antérieur. Nous en avions fait la remarque en 1905 [1], mais nos observations paraissent avoir échappé à Strzygowski, lorsque, un an plus tard, étudiant le psautier serbe [2], il imagina d'attribuer la rédaction primitive aux moines syriens et palestiniens du VIe siècle, aux artistes qui ont décoré de miniatures marginales le codex de Rabula, le Paris. syr. 33. D'autres exemples, tels que les *Sacra Parallela* (Paris. 923), le Grégoire de Nazianze de Milan (Ambros. 49-50), le tétraévangile d'Etchmiadzin (n° 229) et les plus récents tétraévangiles arméniens (Paris arm. 21, Bologne [3], etc.) pourraient corroborer cet argument et prouver que ce système appartint de tous temps à la tradition de l'Asie. Nous-mêmes en proposions un autre, en observant que les trois manuscrits du IXe siècle, indépendants l'un de l'autre, nous font voir suivant quel principe la rédaction se transforme. En effet, « l'illustration directe, concrète ou abstraite, cède la place à l'image iconographique », c'est-à-dire au thème évangélique. Nous ajouterons aujourd'hui que l'image suit ainsi l'évolution de l'exégèse syrienne, cherchant dans les psaumes, d'abord, simplement les faits qu'ils contiennent, puis, les allusions à l'Ancien Testament, enfin, en dernier lieu, les prophéties [4].

Assurément, Kondakov l'a observé, nos miniaturistes continuent, sur certains points, la tradition antique. Nous en avons reconnu les caractères essentiels dans l'Annonciation, dans le Baptême ou la Résurrection de Lazare. Mais, sur bien d'autres, ils paraissent innover. Strzygowski voudrait alors mettre en ligne de compte l'art de la Cappadoce, de la Mésopotamie et de la Syrie. Notre étude, espérons-le, comblera ses vœux. La Cène, le Lavement, la Trahison, le Reniement,

1. Millet, *Art byz.*, I, p. 227.

2. Strzygowski, *Serb. Psalter*, p. 90. En 1899, dans son *Physiologus*, p. 100, l'auteur pensait encore que ce cycle d'images s'était constitué, peu après 842, à Constantinople ou dans quelque groupe monastique analogue à celui de l'Athos.

3. Macler, *Journal asiatique*, 1913, p. 246 sq.

4. Nous devons cette observation au R. P. Mariès.

le Crucifiement nous ont permis de prouver ce que son esprit inventif avait deviné.

Nous lui donnerons la même satisfaction à propos du Rossanensis. Il ne nous suffisait point, pour attribuer ce manuscrit à l'Anatolie, ou même, à la Cappadoce, de reconnaître qu'un lien d'étroite parenté l'unit au fragment de Sinope [1], d'y observer ce vif sentiment de la réalité brutale et douloureuse qui inspirait les peintres d'Amasée, au temps d'Astérius [2]. Nous pouvions conserver encore quelques doutes, mais les découvertes du R. P. de Jerphanion les ont dissipés, en nous aidant à retrouver la filiation de certains thèmes, tels que Lazare, les Rameaux, le Lavement, auxquels nous joindrons le Jugement de Pilate.

Le Petropol. 21 vient de Trébizonde et appartient ainsi à l'Anatolie, au même titre que le Rossanensis. On y sent le même réalisme, plus âpre et plus fruste [3]. Nous avons vu que bien des thèmes, Baptême, Transfiguration, Cène, Lavement, nous pourrions ajouter, Bénédiction des apôtres, permettraient de le rattacher à la Cappadoce. Nous saisissons mieux ainsi l'importance de ce remarquable monument. Mais il nous embarrasse autant qu'il nous intéresse. Jusqu'ici, à la suite de Muralt, la plupart des autorités y reconnaissaient l'onciale du VIIIe siècle [4]. Certaines compositions, telles que le Baptême, la Cène, l'Incrédulité, les Maries assises, surtout les Noces de Cana [5] et le Lavement, pourraient remonter à cette époque. Mais les Limbes, nonobstant certains traits archaïques, représentent un type développé, qui dépasse non seulement la colonne de Saint-Marc et les psautiers Chludov, mais aussi les mosaïques ou les peintures de San Zeno, à Rome, de Sainte-Barbe, en Cappadoce, de Saint-Luc, en Phocide, en un mot, l'époque du pape Pascal Ier (817-824), de l'empereur Basile II (976-1025) et même de ses successeurs [6]. Le R. P. Thibaut nous a révélé le mot de l'énigme : le XIe siècle a imité l'onciale

1. Strzygowski, *Kleinasien*, p. 200; Bauer-Strzygowski, *Weltchronik*, p. 182.
2. Muñoz, *Il codice purpureo*, p. 27. Voyez Bayet, *Recherches*, p. 63.
3. Kondakov, *Ist. viz. iskusstva*, p. 131, *Hist de l'art byz.*, t. I, p. 193, y reconnaît les formes anatomiques du codex de Rabula, la gravité ascétique du Cosmas.
4. Voy., plus haut, p. 12.
5. Voyez ce qu'en dit Kondakov.
6. Voyez, sur ce thème, Millet, *Mosaïques de Daphni*, dans les *Mon. Piot*, 1896.

du VIIIe [1]. Nous ajouterons qu'il a copié aussi la plupart des compositions, en les encadrant dans un ornement pareil à celui du psautier de Paris (n° 139) [2], suivant ce que Kondakov appelle « la mode nouvelle du IXe siècle ».

A ces monuments caractéristiques, si nous joignons l'évangile du fond Hamilton, la croix d'émail et le reliquaire peint du Sancta Sanctorum, nous formons un groupe compact, qui s'oppose, d'une part, au VIe siècle, aux mosaïques de Ravenne, de l'autre, au XIe, à l'ensemble des monuments byzantins.

Ainsi, Byzance se sépare de l'Orient. Au XIe siècle, elle nous paraît, dans une certaine mesure, revenir aux types hellénistiques. Le Baptême nous l'a montré clairement [3], lorsque, dans le transept du Toqale et dans le ménologe de Basile II, nous retrouvons le Christ plus noble, le paysage plus naturel, égayé par l'allégorie du Jourdain, dans la transparence de l'eau. Les psautiers Chludov, vers la fin du IXe siècle, annoncent et préparent cette sorte de renaissance, que l'on pourrait comparer à celle des temps carolingiens.

Mais, entre les deux types, — oriental et byzantin, — qui, sur tant de points, s'opposent l'un à l'autre, on se demandera s'il y a une différence d'époque ou d'école. Nous connaissons mal ce que Constantinople a produit du VIe au Xe siècle ; et même, plus tard, au XIe et au XIIe, lorsque nous essayons de définir les types byzantins, nous ne sommes pas toujours sûrs de lui attribuer à bon droit bien des œuvres dont la provenance nous est inconnue. Quelques faits pourtant paraissent démontrer que, pendant cette période obscure, elle a maintenu, mieux que l'Orient, mieux surtout que la Cappadoce, les principes de l'art hellénistique. Nous en trouvons la preuve au VIe siècle, sous Justinien, dans les mosaïques des Saints-Apôtres, vers la fin du IXe, sous Basile Ier, dans le célèbre Grégoire de Nazianze de la Bibliothèque Nationale (Paris. 510).

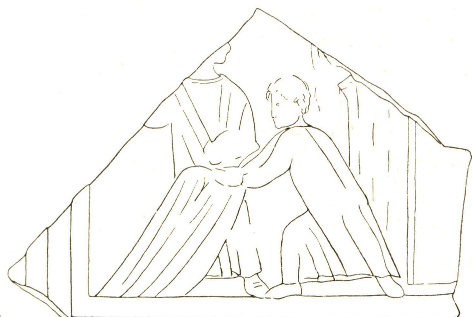
Le mosaïste des Saints-Apôtres a développé les types hel-

1. J.-B. Thibaut, *Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l'Église grecque*, Saint-Pétersbourg, 1913, p. 46. L'auteur a bien voulu attirer notre attention sur la forme de M et de V et, surtout, sur une initiale historiée (voy. *op. l.*, pl. 11, fol. 22). Déjà, Pokrovskij, p. XVI, attribuait l'écriture aux Xe-XIe siècles.

2. Comparez le fol. 1 v (Limbes) à Omont, pl. XIV ; les fol. 5 v et 13 v (portraits de Marc et de Matthieu : Thibaut, pl. 3 et 5) à Omont, pl. III ; le fol. 7 v et 11 r (Saintes Femmes, Bénédiction des Apôtres : Thibaut, pl. 4) à Omont, pl. XII.

3. Voy., plus haut, p. 172.

lénistiques, en y joignant certains détails accessoires, pittoresques ou réalistes, d'après quelque évangile anatolien, semblable au Rossanensis. C'est ainsi qu'avec la Trahison de Judas il nous conduit de Ravenne à Daphni[1]. Dans la Résurrection de Lazare, il dessine le Christ, Marthe et Marie avec ce sentiment de la noblesse et cette finesse d'observation qui distinguent du Rossanensis le psautier du Pantocrator et surtout le Paris. 510, mais il ajoute à ce groupe trop simple les assistants agités par l'émotion, suffoqués par l'odeur[2]. Les iconographes byzantins du XIe et du XIIe siècle ont retenu le groupe élégant des deux sœurs inégalement prosternées ; ils ont écarté les gestes vulgaires. Ils réduisent les autres figures, les maintiennent à distance, levant la pierre, tenant le bout de la bandelette, sans leur laisser poser sur l'épaule du ressuscité aucune main indiscrète.



Voici qu'une découverte récente vient corroborer nos observations. Dans le bas-relief du Stoudion (figure 597)[3], au Ve ou au VIe siècle, Pančenko a reconnu le dernier représentant d'un vieux type hellénistique, sans doute alexandrin, qui aurait logiquement précédé, au IIIe, le



FIG. 596. — Bas-relief de San Stefano. — 597. Bas-relief du Stoudion (Rameaux).

1. Voy., plus haut, p. 339.
2. Voy., plus haut, p. 233.
3. Voy., plus haut, p. 283-284. Nous avons dessiné nos gravures d'après les photographies du Musée impérial ottoman, que M. Mendel nous a gracieusement communiquées.

célèbre sarcophage de Junius Bassus. Le sculpteur, pour se mettre en règle avec le texte évangélique, prête aux trois figures court vêtues, qui accueillent ou accompagnent le Sauveur, la taille des adultes, puis, il joint à cette composition primitive un accessoire important, étranger aux sarcophages : Jérusalem, avec des enfants, au haut des murs, tendant leurs rameaux, non la Jérusalem en perspective du Paris. 510, ni même celle du Rossanensis, mais cette simple porte ouverte entre deux tours, ce modèle purement anatolien que nous montre encore, au xve siècle, un pauvre fresque de Trébizonde (fig. 235). Avançons dans le temps, et le bas-relief de San Stefano (fig. 596) nous montrera à peu près la même composition, avec les jeunes hommes en tunique longue. Puis, le Paris. 510 introduit les adultes, vieillards et femmes, devant la porte de la ville, les apôtres, près du Sauveur. Deux enfants jouent le même rôle, à la même place, que les jeunes hommes du Stoudion et de San Stefano : l'un présente un rameau, l'autre étend sa pénule. Le troisième, celui qui suivait, reparaît à droite, conduit par la main de sa mère. Ainsi, des anciens sarcophages aux bas-reliefs du ve ou du vi^e^ siècle, aux miniatures du ixe, aux mosaïques du xie, une tradition particulière guide constamment les artistes de Constantinople, lorsqu'ils réservent toujours à une seule figure chacun des actes que les peintres du Rossanensis ou des fresques cappadociennes attribuent à un couple ou à un groupe [1].

Un autre trait remarquable distingue bien souvent le type byzantin. L'image touche de plus près au texte, elle reste, en quelque mesure, enveloppée dans le récit ; elle nous montre, par exemple, près de Jésus lavant les pieds de Pierre, les autres apôtres, tels que les voyait Chrysostome, sur les lits où ils ont pris place pour le repas. Or, justement, aux Saints-Apôtres, en étudiant la Transfiguration et les Saintes Femmes au tombeau [2], nous avons pu apercevoir cette singulière genèse : le type sortant du cycle. Et le type byzantin de la Transfiguration apparaît pour la première fois dans le Paris. 510, qui relie ainsi les monuments du xie siècle aux mosaïques d'Eulalios. Ces précieuses miniatures formeraient sans doute encore le trait d'union, si, dans le manuscrit de Mésaritès, la description du Crucifiement se trouvait complète [3].

1. Voy., plus haut, p. 260.
2. Voy., plus haut, p. 217, 222, 519, 551.
3. Voy., plus haut, p. 426.

Ces exemples nous montrent les types byzantins déjà presque formés, au VIᵉ siècle, en face des types orientaux. Nous ne serons pas surpris de rencontrer alors la Cène byzantine dans le Rossanensis, qui se sépare ainsi, par exception, de la tradition cappadocienne, pour se rapprocher de Byzance.

Ainsi, entre le VIᵉ et le Xᵉ siècle, Byzance se distingue de l'Orient. Elle défend contre lui, en quelque mesure, la tradition hellénistique. Puis, vers la fin du Xᵉ, elle réagit. A son tour, elle gagne la Cappadoce. Nous y voyons son influence grandir dans le transept de Toqale [1], au temps de Nicéphore Phocas, s'il est juste d'attribuer à ce règne ces importantes peintures. Nous l'y voyons dominer, au XIᵉ ou au XIIᵉ siècle, dans le tétraévangile arménien de 1057, à Karabach, Elmale, Tchareqle, Qaranleq. Ses progrès s'accentuent, vers 1200, dans les manuscrits syriaques de Mélitène (Paris. syr. 355) et de Jérusalem (1221/22), aux XIIIᵉ-XIVᵉ siècles, dans le Copte-arabe 1 de l'Institut catholique ou dans l'orfèvrerie géorgienne (triptyque d'Atskhour, icone de Chémokmédi), aux XVᵉ-XVIᵉ, dans les miniatures arméniennes de la région de Van (Paris. arm. 18, Paris. syr. 344, Saint-Jacques-des-Arméniens) ou d'Ispahan (manuscrits Gabbay et de Morgan) [2]. Mais, même alors, l'Orient sait préserver sa tradition séculaire. Qu'il nous suffise de rappeler avec quelle constance il reproduit les anciens motifs, lorsqu'il représente, soit, en Cappadoce, les Rameaux ou la Trahison, soit, dans les manuscrits arméniens du XVᵉ et du XVIᵉ siècle, la Trahison ou la Mise au tombeau. Qu'il nous suffise de mentionner le tétraévangile syriaque du British Museum et le Copte 13, où son rude pinceau prête je ne sais quelle saveur barbare aux plus vieux types, mêmes aux types hellénistiques.

II. — Le cycle narratif

L'illustration détaillée de l'Évangile. — Nous n'avons pas borné nos recherches aux types iconographiques. Le plus souvent, les types se dégagent d'un cycle comprenant les

1. Millet, *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1912, p. 327, 332.
2. Nous avons mentionné, au cours de notre exposé, les photographies que M. Macler avait eu l'obligeance de nous communiquer et qu'il vient de publier : Frédéric Macler, *Miniatures arméniennes. Vie du Christ, peintures ornementales*. Paris, 1913.

moments successifs de l'épisode. En effet, on avait conçu de bonne heure une illustration détaillée, qui suivait pas à pas le récit, où plusieurs images évoquaient le souvenir des événements mémorables, tels que la Nativité, le Baptême, la Transfiguration, Lazare, le Crucifiement ou la Résurrection, et même, de simples miracles, comme la Résurrection du fils de la veuve.

Les types et les cycles eurent une destinée différente. Le type se transforme, le cycle demeure. Le type va et vient, il vit, il s'enrichit. Le cycle reste attaché au texte. La paresse du copiste n'en épuise pas toute la substance, mais aussi n'en efface pas tous les traits primitifs. Parfois, les types nouveaux y pénètrent : telle, la Nativité syrienne chassant l'Adoration des mages, dans le Paris. 74 [1]. Mais, si nous savons discerner les interpolations, distinguer les épisodes confondus, et, pour ainsi dire, contractés, nous retrouvons aisément la suite logique, la série complète.

Cette méthode critique nous a fait découvrir la vraie signification de ces tétraévangiles à miniatures nombreuses, dont le XIe et le XIIe siècle nous ont laissé quelques exemplaires [2], en particulier du Paris. 74 et du Laur. VI 23. Ils passaient jusqu'ici pour le produit insignifiant d'un âge de décadence. Le lecteur français, si mal servi par le traducteur de Kondakov, nous saura gré de reproduire, d'après l'original russe, une page fort intéressante qu'écrivait au début de sa féconde carrière ce maître respecté de nos études [3]. « Nous voyons aux Xe et XIe siècles, une série de manuscrits en « miniature », au sens figuré du mot, [4] dont l'apparition peut être rapportée au temps de Constantin Porphyrogénète... Ce genre « en miniature » s'explique par la décadence de l'art au XIe siècle, autant que par la nouvelle tendance à faire de l'art un simple moyen d'enseignement : l'image servait de livre aux illettrés, de récit toujours visible aux lettrés. Plus on ajoutait d'illustrations, plus le texte se transformait en une simple légende de l'image. Il fallait tout le loisir et l'application patiente d'un moine pour remplir un petit manuscrit de deux à trois cents

1. Voyez, plus haut, p. 148.
2. Voyez, plus haut, p. 8.
3. Kondakov, *Ist. viz. iskusstva*, p. 236 ; *Hist. de l'art byz.*, t. II, p. 137-138.
4. « Miniatjurnych ». On a traduit : « style mignon. »

miniatures. Les manuscrits qui nous sont parvenus sont un travail des couvents. Les compositions et les conceptions portent l'empreinte des idées et des tendances monastiques : d'un côté, l'illustration scholastique des dogmes, [surtout l'attention à représenter] les paraboles et les miracles (en particulier, l'expulsion des démons) ; de l'autre, un grossier naturalisme, que ne limite aucun sentiment d'art, et l'interprétation littérale du texte sacré. »

L'étude de ces manuscrits nous a montré qu'ils représentent de vieux originaux, plus ou moins déformés. Dans le Paris. 74, au milieu des répétitions maladroites, des formules banales, des types iconographiques récents, dans une œuvre factice, rapide et superficielle, on discerne les membres épars d'une rédaction hellénistique. Le Laur. VI 23 est plus cohérent, plus exact et plus fidèle ; mais on sent, en bien des points, qu'il abrège un prototype plus développé. Nous rappelant alors ces « très vieux manuscrits », où le patriarche Nicéphore pouvait suivre le récit, à la fois, par l'écriture et par l'image, nous avons supposé qu'au IVe ou au Ve siècle, sous l'influence de Basile, de Grégoire, de Chrysostome, on illustra le texte évangélique dans le plus grand détail.

Sur les sarcophages, les ivoires, et même dans les mosaïques de Ravenne, l'art hellénistique nous a laissé des compositions simples et sobres, où la peinture conserve le caractère du bas-relief, sans perspective, presque sans accessoire. Mais nous savons qu'en même temps, sur un rotulus, il représentait, par l'image, le récit détaillé des hauts faits de Josué, qu'il déployait une large action dramatique au milieu d'un paysage animé par les allégories, qu'il en distribuait les divers épisodes sur plusieurs plans, selon les règles de la perspective. La belle étude de Th. Birt [1] nous a montré la place qu'ont tenue, parmi les dernières œuvres de l'art antique, les rouleaux illustrés, sans texte ou avec un simple texte explicatif, d'après le type de l'ancienne Égypte [2], et comment un codex, tel que la Genèse de Vienne, en reproduit l'ordonnance, lorsque les images se suivent toujours au bas des pages, en donnant l'impression de la continuité [3].

Il est clair que l'Évangile fut traité comme le Livre de

1. *Die Buchrolle*, p. 269 sq.
2. *Op. l.*, p. 282 sq.
3. *Op. l.*, p. 289.

Josué. Nous ne possédons point, il est vrai, une telle suite d'images, soit encore intacte, sur un rotulus, soit découpée, dans un codex, tel que l'octateuque de Vatopédi. Mais l'on sait que les copistes n'ont pas seulement débité le rotulus de Josué, ils l'ont aussi interprété, et, pour ainsi dire, transposé en termes byzantins, en supprimant souvent les allégories et le paysage, en atténuant les mouvements, en redressant et raidissant les attitudes. Les rédactions du Sérail et de Smyrne ont perdu la grâce et la vie du modèle antique[1]. Il est naturel que l'Évangile, livre plus populaire et plus souvent reproduit, ait subi une altération encore plus profonde. Pourtant, on peut suivre les traces de la première rédaction hellénistique.

La rédaction hellénistique : Paris. 510 et Laur. VI 23. — Nous les chercherons dans le Paris. 510, qui nous montre encore, au IXe siècle, les souples draperies et les riches carnations des modèles antiques. Ce manuscrit contient un extrait étendu du cycle évangélique, presque tous les miracles. Les compositions, sobres, réduites aux figures essentielles, rappellent l'ordonnance des bas-reliefs classiques et des sarcophages chrétiens. Mais ces figures vivantes se trouvent à l'étroit dans de courtes frises. Un autre artiste les avait dessinées dans un cadre plus large. Pour les grouper ici, d'après un choix artificiel, pour les entasser en peu d'espace, il a fallu retrancher le pittoresque. Ainsi, à côté des deux démoniaques, nous ne voyons plus le lac, les pourceaux, leurs gardiens, la ville ni ses habitants, rien de cet ensemble où les peintures de Reichenau et les miniatures ottoniennes nous laissent entrevoir la manière du rotulus. Or, quelques morceaux, ayant échappé à ces fâcheuses coupures, conservent les lointains des perspectives hellénistiques.

La parabole du Bon Samaritain (Luc 10.30-36)[2] comprend plusieurs épisodes, qui se déroulent le long d'une frise, à des plans différents, dans un paysage rocheux. A l'arrière-plan, entre Jérusalem et Jéricho, trois brigands frappent le voyageur, déjà presque nu, puis, le malheureux, abandonné, voit passer le prêtre et le lévite, qui le considèrent avec dégoût et s'éloignent. En avant, le Samaritain arrive, sur son âne, et jette sur le sol un regard de compassion. Plus loin, le Christ

1. Millet, *Rev. arch.*, 1910, II, p. 71-80.
2. Omont, pl. XXXIII.

lui-même affermit sur sa monture le voyageur qu'il a rhabillé, dont il a bandé la tête. Le miniaturiste du IXe siècle n'a point imaginé ce piédestal de statue, sur la route du Samaritain, ni la silhouette vivante des brigands, ni leur groupement décoratif, ni ce pan flottant de leur manteau, ni le voyageur couché comme une statue de fleuve. Il a trouvé ce décor pittoresque et ces attitudes élégantes dans son modèle hellénistique, analogue au rotulus de Josué, il y a interpolé un Christ disproportionné, à la place du Samaritain assistant le blessé.

Dans le Codex Rossanensis [1], un art plus sincère et plus simple développe la frise sur un seul plan, sans paysage, sans accessoire superflu, suivant le modèle des bas-reliefs archaïques. Il ne craint point de représenter la réalité cruelle, touchante ou triviale, les taches de sang sur le blessé, couché à plat ventre, tout de son long, l'élan du Christ, emporté par la pitié, vivement penché, avec les bras tendus, le mouvement saccadé de l'âne qui porte l'homme, nu, affaissé, enfin, la fermeté du Sauveur, payant l'aubergiste de la main qui tient la longe du licou, lui dictant son devoir avec un regard volontaire, les sourcils froncés.

Les deux compositions n'ont presque aucun trait commun. En simplifiant le récit complexe de l'Évangile, l'un des artistes a retenu les épisodes qui se prêtaient à une interprétation élégante, décorative, qui s'adaptaient le mieux aux formes de l'art antique. De parti pris, il a écarté ceux qui manquent de noblesse : les premiers soins donnés au blessé, le paiement de l'aubergiste. Or, ce sont justement ceux-là, et ceux-là seuls, que le miniaturiste du Rossanensis a choisis, parce qu'ils montraient la miséricorde du Christ, sa condescendance envers les douleurs, même envers les petitesses des hommes [2], parce qu'ils offraient la figure de sa propre passion [3]. Il a souligné l'âpreté de la souffrance humaine, pour mieux faire ressortir l'aide divine. Réaliste et mystique, cet artiste ne sait plus rien de l'antique.

Ainsi, au VIe siècle, les moines d'Anatolie abandonnaient

1. Haseloff, *Codex purpureus*, pl. X ; Muñoz, *Il codice purpureo*, p. 4, pl. XII.

2. Il cite le ps. 93.7. Gebhardt et Harnack ont expliqué la signification symbolique des deux livres que tient l'aubergiste et de son costume aux tons clairs. Voy. Muñoz, *l. c.*

3. *S. Germani patriarchæ CP in dominici corporis sepulturam*, Migne, t. 98, col. 261.

le pittoresque hellénistique, le condamnaient, l'effaçaient de la tradition iconographique. Ils initiaient Byzance à la sobre beauté des frises unies et des attitudes vraies. Mais ces nouveaux modèles n'ont point entièrement banni les anciens. On les a adaptées au goût nouveau. Ainsi, le Laur. VI 23 (fig. 598) [1] nous fera saisir sur le vif le travail des générations, qui ont déformé le type du Paris. 510. Le copiste n'a pas seulement simplifié le paysage, il l'a pour ainsi dire désarticulé. Renonçant à la perspective, il a dissocié les deux plans, en ramenant le fond sur le devant, à gauche, et juxtaposé les deux frises, sans renoncer pourtant à produire encore, de ce côté, avec ces deux pointes de montagnes qui masquent les personnages, une certaine impression d'éloignement. Il a interprété d'ailleurs, non le Paris. 510, mais le prototype, où le Samaritain



Fig. 598. — Laur. VI 23, fol. 128 v. (Bon Samaritain).

lui-même, au lieu du Christ, secourait le blessé ; prototype plus étendu qui comprenait, au début, le voyageur cheminant avec son paquet sur l'épaule, à la fin, l'aubergiste recevant sa rétribution. Vers le milieu, il a reproduit, sans la souplesse ni la grâce antique, les deux épisodes principaux du Paris. 510 : l'attaque des bandits, qui poussent leur victime vers la droite, l'aide du Samaritain, qui suit le blessé, lui parle et paraît heureux de le voir bien vêtu, ferme et droit sur sa monture.

La Vocation des premiers disciples [2] nous montrera plus clairement encore comment le sens de l'antique échappait souvent aux iconographes byzantins.

L'Évangile raconte deux épisodes presque identiques : la parole divine touche, d'abord, Simon et André, puis, les deux fils de Zébédée. Le Paris. 510 [3] les réunit en un seul tableau. Le long d'une rive sineuse, montant vers le fond, comme celle où

1. Fol. 128 v : H. Ét. C 419.
2. Mat. 4. 18-22; Marc 1.16-20.
3. Omont, pl. XXX.

prie le pauvre pêcheur de Puvis de Chavanne, les deux barques avancent parallèlement, sur deux plans, l'une au-dessus de l'autre. Jésus n'apparaît qu'une fois, en arrière et à droite, seul, debout. Il appelle les deux premiers disciples. André retient le filet, Simon s'incline. En avant, les fils de Zébédée semblent poussés par un pressentiment : Jacques se retourne vers son frère et l'entraîne au rivage. Encore éloignés, ils attendent leur tour. Ainsi le peintre a mis dans son œuvre une certaine unité d'action.

Un siècle plus tard, celui de Toqale représente les deux barques parallèles, Jésus à gauche, mais sans la perspective ni la rive sinueuse, sans les attitudes ni les expressions qui nous faisaient distinguer les deux scènes. Tous paraissent entendre, au même instant, l'appel du Sauveur. Le copiste a donc perdu le sentiment des nuances, il ne comprend plus la logique de la composition pittoresque. Cette composition pittoresque, l'auteur du Laur. VI 23, fol. 9, cette fois encore, la transpose et la développe sur une frise, en suivant le récit dans le détail.

Ainsi, la primitive rédaction hellénistique nous apparaît dans quelques miniatures du Paris. 510 et se laisse deviner dans les autres. Le Laur. VI 23 nous fait comprendre comment on a pu substituer la frise unie à la perspective, la réserve à la liberté, en un mot, le style oriental au style antique, sans modifier le fond même. Nous savons que le livre de Josué a subi la même transformation, en passant du rotulus au codex, puis, surtout, de la copie directe à la réplique byzantine. L'Évangile paraît avoir suivi une voie parallèle. Sans confondre des œuvres bien différentes et par leur âge et par leur mérite, nous en pourrions marquer ainsi les étapes :

Évangile	Josué
1° Rotulus supposé. .	Rotulus de la Vaticane.
2° Paris. 510. . . .	Octateuque de Vatopédi.
3° Laur. VI 23. . .	Octateuques du Sérail et de Smyrne.

On remarquera sans doute que les dernières répliques du Josué conservent un certain nombre d'allégories, tandis que le 510 n'en montre aucune. Il est clair que l'histoire évangélique se prêtait moins aisément à ces fantaisies, qu'elle

exigeait plus de réserve, enfin, qu'elle reçut son illustration bien longtemps après l'Ancien Testament [1], en un temps où la grâce antique n'exerçait plus la même séduction. Pourtant, l'allégorie ne pouvait rester étrangère à notre rédaction hellénistique. Nous connaissons « la fille de Sion » couronnée de créneaux et l'Égypte accueillant le Messie. En dehors de ces types iconographiques, consacrés par la tradition, le Laur. VI 23 nous montre encore, près de la mer de Galilée, une figure soufflant la tempête que Jésus apaise (fig. 599-600) [2]. Or, ce détail pittoresque prend à nos yeux une certaine im-

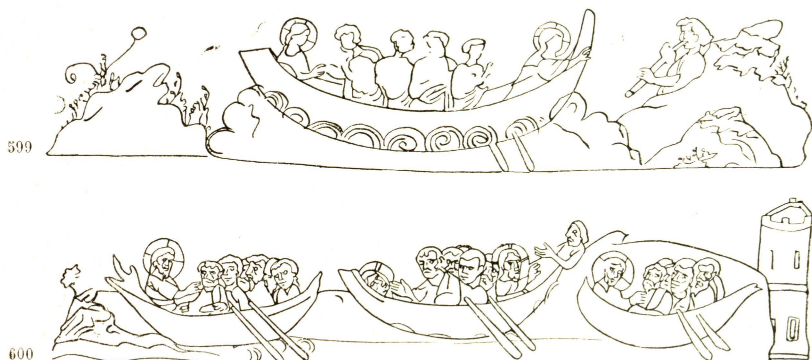


Fig. 599-600. — Laur VI 23, fol. 16, 120 v. (Tempête apaisée).

portance, lorsque, sur une autre page, un autre motif, étranger aux Byzantins, vient nous rappeler la Genèse de Vienne : l'intérieur d'une maison figuré par une coupe. Nous l'observerons, au milieu d'une scène vivante, où la foule des malades assiège la porte, pour approcher du Sauveur [3].

Laur. VI 23 et Paris. 74 : rédactions de Constantinople et d'Antioche. — Si nous poursuivions l'étude de ces deux miracles, nous découvririons que le Paris. 510 et le Laur. VI 23 diffèrent notablement du Paris. 74, et nous n'en serions point surpris, car, bien souvent, nos deux tétraévangiles du XIe siècle nous ont paru représenter deux familles distinctes. Nous constaterions ainsi, une fois de plus, un fait primordial qui domine l'histoire de l'Évangile illustré, car il est clair que

1. Bauer-Strzygowski, *Weltchronik*, p. 183.
2. Laur. VI 23, fol. 16, avant Mat. 8. 23 ; fol. 120 v, avant Luc 8. 22.
3. Laur. VI 23, fol. 64 v, avant Marc 1. 32 : H. Ét. C 400.

ces deux rédactions divergentes appartiennent l'une et l'autre à des écoles indépendantes.

Le Laur. VI 23 touche en même temps à la Cappadoce et à Constantinople.

Il se rattache à la Cappadoce par les liens mêmes qui l'unissent au Paris. 510, car le miniaturiste de Basile Ier figure la Transfiguration, comme à Gueurémé, la Descente de croix, comme sur le crucifix de Havouts-Thar, l'Aveugle-né, comme à Hemsbey-Klissé, la Vocation des premiers disciples ou la Guérison de la main sèche [1], comme à Toqale, dans le transept. La filiation que nous avons pu suivre du Sinopensis au Paris. 115 [2] et du Paris. 115 au Laur. VI 23 nous indique encore l'origine anatolienne de notre rédaction.

Le Laur. VI 23 dépend aussi de la Cappadoce par sa propre iconographie. Nous en trouvons la preuve moins dans les thèmes traditionnels que dans les cycles, en particulier, dans ceux de la Nativité et du Baptême. Aussi peut-on se demander si le manuscrit ne provient pas de cette région. Un fait singulier permet de le supposer. Au xve ou au xvie siècle, il servait à des Arméniens, qui, en marge, au bas de certaines pages, ont placé une lettre, de telle sorte que, d'une page à l'autre, on suit l'ordre de l'alphabet [3]. Au fol. 27 et 27 v, ils ont même écrit quelques lignes, et l'une de ces notes se rapporte à la miniature : « Voici l'image qu'on reproduit quelque part [4] », comme si elle désignait le modèle à suivre pour orner un autre manuscrit ou quelque église. Les artistes arméniens ou géorgiens doivent souvent leurs inspirations à la Cappadoce : le tétraévangile de 1057, les fresques de Nakouraléchi et bien d'autres exemples en témoignent. Il est probable qu'ils y trouvèrent le Laur. VI 23.

A vrai dire, ils ont pu le prendre aussi à Constantinople, car notre manuscrit représente la rédaction qu'ont interprétée, à douze siècles d'intervalle, les mosaïstes de la grande cité, les uns, aux Saints-Apôtres, les autres, à Kahrié-Djami. Déjà, en étudiant l'épisode des bergers, nous avons clairement distingué deux conceptions opposées : d'une part, Laur. VI 23 et Cons-

1. Omont, pl. XLV. — Phot. Jerphanion.
2. Voyez, plus haut, p. 10.
3. Ce ne sont pas des chiffres, puisqu'il n'y a jamais qu'une seule lettre.
4. Fol. 27 v : H. Ét. C 384. Je dois cette lecture à l'obligeance de M. Macler, qui n'en est d'ailleurs pas tout à fait sûr.

tantinople; de l'autre, Paris. 74 et Gaza. Nos deux manuscrits représentent donc deux traditions indépendantes, deux centres. Voici que la Résurrection du fils de la veuve nous fournit une preuve décisive à l'appui de cette hypothèse. Les mosaïstes de Justinien avaient figuré cet épisode, à peu près en même temps, aux Saints-Apôtres de Constantinople et à Saint-Serge de Gaza. Dans chacune de ces églises, ils avaient composé deux scènes. Écoutons d'abord Constantin le Rhodien [1] : « Tu vois, sur un lit, arrivé près du tombeau, le fils de la veuve, dans un vêtement sombre ; puis, tu le revois, retournant chez lui, joyeux et bondissant, plein d'allégresse, rapportant la vie du tombeau. » Le Laur. VI 23 (fig. 601) [2] nous montre d'abord Jésus touchant le bord de la civière, puis, le jeune homme debout : « Et Jésus le rendit à sa mère. » (Luc 7.15.) Venons maintenant à Choricius [3] : « On porte le jeune homme au tombeau. Les femmes se tiennent tout près et se lamentent. Pressées ensemble, elles se masquent l'une l'autre : on sent que si on les sépare, chacune d'elles est peinte en entier. Puis, s'étant éloignées avant le miracle, dès qu'elles ont vu le jeune homme ressuscité par le Sauveur, elles sont accourues au spectacle, et leur joie dépasse la mesure de leur douleur, car l'événement fatal était attendu, le retour à la vie surpasse toute espérance. » Nous distinguons ici deux scènes : le convoi et le miracle. Le Paris. 74, pl. 107 (fig. 602) [4], reproduit l'une et l'autre et, chaque fois, avec un nombreux cortège de femmes, comme à Gaza. Si l'on compare les deux mosaïques entre elles, on ne saurait concevoir une opposition plus nette. Si on les rapproche l'une et l'autre d'une des miniatures, on ne pourrait trouver une ressemblance plus exacte.

Le cycle narratif aux Saints-Apôtres. — Deux scènes pour un simple miracle, c'est beaucoup, semble-t-il, dans une église byzantine. Et, pourtant, la Résurrection et les Apparitions de Jésus aux apôtres en comportaient un bien plus grand nombre, plusieurs par panneau. Mésaritès, qui nous fait tou-

1. Heisenberg, *Apostelkirche*, p. 239, le cite d'après Legrand, vers 829, qu'il corrige.
2. Fol. 117 v : H. Ét. C 416.
3. *Choricii Gazæi orat.*, éd. Boissonade, p. 94, résumé par Bayet, *Recherches*, p. 61.
4. Schlumberger, *Épopée*, II, p. 433 ; H. Ét. C 1459. Le tétraévangile bulgare de la Collection Curzon, nº 153, nous en offre une copie exacte (fig. 603).



Fig. 601. — Tétraévangile de la Laurentienne (Laur. VI, 23).
(H. Ét. C 416).



Fig. 602. — Tétraévangile de la Bibliothèque Nationale (Paris. 74).
(Schlumberger, H. Ét. C 1459).



Fig. 603. — Tétraévangile bulgare de la Collection Curzon, n° 153).
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).

jours savoir quand il passe d'un panneau à l'autre, distingue moins clairement les détails qui remplissent chacun d'eux. Souvent on se demande s'il décrit ou s'il raconte. Bien des transitions, discrètement indiquées, pouvaient prendre place dans le fond, suivant le procédé hellénistique que l'on retrouve encore, au VIIIe siècle, dans l'oratoire de Jean VII. En tout cas, les épisodes que l'auteur décrit longuement, qu'il voyait sans doute au premier plan, ne comptent pas toujours parmi les plus importants, puisqu'ils manquent ailleurs, en particulier dans les tétraévangiles du XIe ou du XIIe siècle. L'image va même plus loin que le texte. Elle ne représente point seulement ce qui s'est passé, mais d'une simple parole, d'une promesse, elle fait une réalité. Nous avons vu comment les prêtres interviennent auprès de Pilate pour protéger les gardes corrompus par leur argent, pour « persuader » le gouverneur. Puisque Eulalios suivait ainsi pas à pas le texte évangélique, d'abord, Matthieu, puis, Jean, il est clair qu'il reproduisait soit un rotulus, soit un de ces codices mentionnés par Nicéphore, où l'image équivalait au récit, il est clair que le Ve et le VIe siècle ont vraiment créé cette illustration complète jusqu'au superflu, que les manuscrits du XIIe n'en reproduisent qu'une réplique appauvrie.

Nous connaissons la Résurrection. L'apparition de Jésus près du lac de Tibériade nous montrera, mieux encore, la prodigieuse richesse de ce cycle iconographique et l'étroite parenté qui l'unit au Laur. VI 23. Suivons la description de Mésaritès, en distinguant les scènes :

1° Jean, 21. 3. — « Un bateau sur la mer de Tibériade. Les rameurs sont les principaux apôtres, sept en tout. Des gaffes et des ancres, des étais et des filets et les autres agrès. Ils veulent pêcher. Calme plat, pas un souffle..., pas de pêche. Les disciples sont découragés... Les uns, fatigués et abattus, sont assis à la proue ; les autres, à la poupe, calculent où ils jetteront leurs filets. »

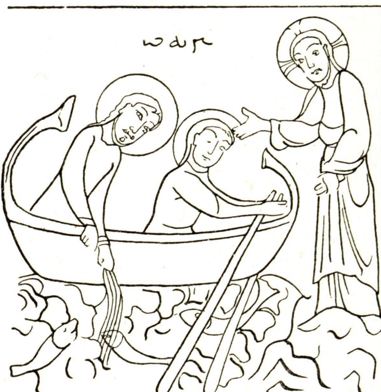
2° Jean, 21. 4-7. — Le Sauveur, debout sur le rivage, les appelle familièrement, leur commande de jeter leurs filets à droite de la barque. Ils ne peuvent les tirer, tant ils étaient chargés. « Jean reconnaît Jésus, et, le montrant du doigt, le fait connaître à Pierre. Pierre, qui était nu, parce qu'un peu avant, pour les besoins du métier, il s'était jeté à la mer, sans se rhabiller, se met à nager et arrive le premier. Jésus lui tend

la main et, comme on peut le voir, le tire de l'eau tout joyeux. »

Mésaritès nous décrit les pêcheurs, d'abord, seuls, inactifs,



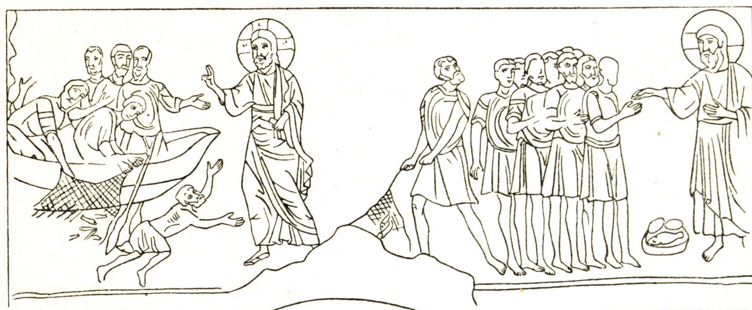
604



605



606



607

FIG. 604. — Petropol. 105. — 605. Institut catholique, copte-arabe 1. — 606. Laur. VI 23. 607. Fresque de Mirož. (Pêche miraculeuse).

puis, tirant les filets devant Jésus. Il voyait au moins deux barques. Le Laur. VI 23 (fig. 606) [1] comprend les deux scènes.

1. Fol. 211, avant Joh. 21. 11.

On a simplifié, réduit le nombre des apôtres, mais les gestes nous font bien distinguer les deux moments de l'action. Dans le tétraévangile de Gélat [1], les deux barques se suivent aussi, dans le même cadre. L'auteur du Paris. 74 [2] les sépare et répète inconsidérément Jésus et Pierre près de la première, mais il y met bien les sept pêcheurs inactifs, et, dans la seconde, il se garde d'omettre la main qui désigne le Sauveur. Le peintre de Mirož (fig. 607) [3] ne retient que cette seconde scène et la traite avec la précision d'une copie attentive.

Nous irons plus loin. Nous admettrons que Mésaritès a vu trois barques, que le second acte comporte deux scènes : d'abord, Jésus commande de jeter les filets, puis, Jean le reconnaît et Pierre le rejoint. En effet, le tétraévangile de Parme, fol. 89 v. (fig. 608), nous le montre deux fois, debout, bénissant. Il s'adresse tour à tour aux disciples qui retirent leur butin (on en compte huit), puis à Pierre qui nage. Aurait-on répété arbitrairement la même figure, pour pouvoir séparer les deux éléments d'une composition unique ? Nous savons que les iconographes pratiquent plus souvent l'opération inverse, qu'ils confondent deux scènes voisines. C'est ainsi qu'ils ont formé le type traditionnel, en représentant ensemble deux moments de l'action : la pêche miraculeuse et l'élan de Pierre. Mais d'autres n'ont retenu que le premier : ils peignent la barque sans le nageur. Ils y laissent parfois les sept apôtres [4] ; le plus souvent, ils réduisent le groupe et nous voyons alors que, sur ce point, les Latins [5] ne font que suivre l'exemple de l'Orient (fig. 604-605) [6].

La suite du récit comportait un très grand nombre de scènes.

1° Jean, 21. 8-10. — « Les autres disciples... amènent le bateau au rivage,... sortent du bateau, voient, placés sur des

1. Fol. 275 : Pokrovskij, *Opisanie*, p. 306, n° 248.

2. Pl. 184 et 185 A. Même composition dans la réplique d'Elisavetgrad : photographies offertes par M. S. Reinach à la Collection des Hautes-Études.

3. Kondakov-Tolstoj, t. VI, p. 183, fig. 226.

4. Livre de péricopes de Sainte-Erentrud : Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. LVI. 176.

5. Psautier de Saint-Bertin, fol. 106 (ps. 6) : phot. Boinet ; Westwood, *Facsimiles*, pl. 39. — Crosse de saint Gauthier : Rohault de Fleury, *La Messe*, t. VIII, pl. DCXLIX. — Bible de Farfa, fol. 370 : phot. Preuss. hist. Institut 5497.

6. Petropol. 105, fol. 211. — Institut catholique, copte-arabe 1, fol. 179.

charbons, un pain et un poisson » [1]. Le Codex purpureus de Munich, au VIᵉ siècle [2], le Codex Egberti, au Xᵉ [3], nous prouvent que la rédaction primitive comprenait réellement tous ces détails.

2° Jean, 21. 11-13. — « Le Sauveur les invite à dîner. Il prend dans ses deux mains le pain et le poisson, les partage aux disciples, qui sont debout et non couchés. Ceux-ci reçoivent ces objets et les consomment, sans se coucher, mais debout. » A cette paraphrase du texte évangélique (verset 13), Mésarités ajoute une description qui évoque le souvenir des belles carnations antiques : « Ils ressemblent à des hommes qui ont faim, qui ont travaillé la nuit, les jambes nues, jusqu'aux genoux, parce qu'ils les trempent souvent dans l'eau. Ils ont des cuisses épaisses, viriles, vigoureuses et charnues ; les bras, nus jusqu'aux épaules, sont puissants ; les mains, larges et fortes. Ce sont de solides rameurs, capables de lutter contre l'assaut des vents, de résister aux flots sauvages. Ils portent le rude costume des marins, de couleur foncée, et non des robes flottantes et molles. » Puis, l'auteur revient au verset 11 : « Et tous paraissent encore manger. Pierre seul, qui, je crois, a reçu le premier la nourriture,... est de nouveau à l'œuvre et tire le filet de la mer, arc-bouté sur ses jambes... Il tourne la tête vers ses compagnons, en les engageant à l'aider. »

A Mirož (fig. 607), le peintre russe a copié fidèlement nos mosaïques. Nous voyons ainsi que Mésarités a interverti les deux scènes et les a mal reliées l'une à l'autre. Pierre, d'abord, tire le filet (v. 11), puis, avec ses compagnons, à la tête du groupe, il reçoit la nourriture (v. 13).

Aux mosaïques des Saints-Apôtres, nous comparerons maintenant le Paris. 74. Ce manuscrit nous aidera à découvrir une rédaction encore plus étendue et de tous points différente. On y détaillait (pl. 185) l'opération indiquée par le verset 11 : « Simon Pierre monta dans la barque et tira le filet. » Nous devinons que l'apôtre, ayant attaché une corde au rivage, descend dans l'eau, puis, monte sur la barque et tire sur la corde pour se rapprocher de la terre. Il devait ensuite traîner le filet, comme dans le Codex Egberti ; mais

1. Heisenberg, *op. l.*, p. 77.

2. Bibl. roy., lat. 23631, Cim. 2 : Rjedin, *Arch. Izv. i Zamjetki*, t. II, 1894, p. 151 ; Boinet, *La miniature carolingienne*, pl. II.

3. Kraus, pl. LV.



Fig. 608. — Tétraévangile de Parme (Palat. 5).

(Bibl. d'Art et d'Archéol.).

le copiste ne figure que les poissons sur le sol [1]. Plus loin (pl. 186), il compose une scène pour chaque verset et même pour chaque membre de la phrase [2].

Notre manuscrit diffère encore des Saints-Apôtres par certains détails significatifs : les disciples groupés, comme pour la Cène, près de Jésus couché, autour d'une table où ils finiront même par s'asseoir aussi [3], ou bien, vêtus à l'antique, dans leur barque. Et ces différences répondent chacune à une conception distincte. Mésaritès fait allusion à l'une d'elle :



Fig. 609. — Copte 13 (Pêche miraculeuse).

« Ils consomment sans se coucher, mais debout. » Théophane Kérameus [4] nous explique l'autre, en commentant Joh. 21.7 :

1. Celui d'Elisavetgrad supprime la corde, donne à Pierre un autre type et rend ainsi l'image tout à fait incompréhensible.

2. « 12 Jésus leur dit : venez et mangez (I). 13 Jésus vint (II), prit le pain et le leur donna, ainsi que le poisson (III). » Le tétraévangile de Gélat, fol. 276 (Pokrovskij, *Opisanie*, p. 306, n° 250), ne comprend que ce dernier groupe.

3. Bible de Farfa, Vatican. lat. 5729, fol. 370 : phot. Preuss. hist. Institut 5496-97. Sigma, neuf apôtres et un serviteur. — A Gélat, Pokrovskij, *l. c.*, a observé Jésus « couché à table avec cinq disciples ». — Dans le codex de Munich (Rohault de Fleury, *Évang.*, pl. XCV. 1) et le Petropol. 105, fol. 212 (avant Joh. 21.13), Jésus a devant lui une petite table carrée. — A Santa Maria di Donna Regina (Bertaux, *Donna Regina*, p. 44 ; phot. Gargiolli) et sur le rétable (phot. Alinari 9918), on a représenté aussi, selon le type de la Cène, Marc 16. 14. — A Sainte-Sophie de Kiev (*Kievskij Sof. Sobor*, pl. 48. 1 ; Ajnalov-Rjedin, *Zapiski*, t. IV, p. 324), malgré les édifices qui garnissent le fond, on pourrait reconnaître le type de la bible de Farfa : sigma, trois apôtres, un serviteur.

4. Homélie 37, Migne, t. 132, col. 697 B.

« Il s'enveloppa de son manteau, ἐπενδύτην διεζώσατο ; il le revêtit, par gravité, διὰ τὸ σεμνὸν τῆς καταστάσεως ὁ Πέτρος περιεζώσατο ». Et, justement, le Berol. qu. 66, lorsque Jésus marche sur les flots [1], nous montre l'apôtre nageant ainsi avec son chiton et son himation. Sur ce point, le Paris. 74 et les Saints-Apôtres représentent bien deux rédactions opposées. Comme en bien d'autres thèmes, à l'une, se rattache le Petropol. 105, à l'autre, le Copte 13, fol. 279 v. (fig. 609), où nous voyons, dans la barque, six bustes nus, peinant sur les filets.

Notre mosaïste s'étendait aussi sur l'épisode de Thomas, beaucoup plus longuement que nos miniaturistes du XIe et du XIIe siècle. A la première apparition de Jésus, en l'absence de l'apôtre [2], il avait joint une autre scène plus rare, qui ne se rencontre guère, en dehors du Codex purpureus de Munich [3] : Pierre et Thomas discutent, Thomas prend un air de menace [4]. Enfin, dans le tableau principal, le troisième, il nous fait passer par les divers moments de l'action [5] : 1° Jésus apparaît aux onze et de nouveau leur accorde la paix. 2° Il parle au disciple incrédule, lui montre son sein nu, la déchirure béante et lui permet de toucher ses plaies. « Thomas saisi d'effroi n'ose approcher sa main ; honteux, il commence à reculer, mettant un pied en arrière (ἀναποδίζων ἐξόπισθεν, seinen Fuss zurücksetzt), mais les disciples, venant de derrière, le poussent (ἀντωθοῦσι τοῦτον οἱ μαθηταὶ ἐκ τῶν ὄπισθεν ἀντιβαίνοντες) et le forcent à approcher du Maître, bien qu'il résiste autant qu'il peut, ferme sur ses jambes. » 3° Enfin, l'incrédule se décide : « Malgré lui, il tend la main, ayant les yeux grands ouverts... Le Sauveur prend l'attitude de l'homme blessé : il fléchit sur lui-même, craignant que la blessure ne se rouvre. La main de Thomas se plonge dans le flanc, comme une lance tendue de

1. Mat. 14.27 : Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, p. 304, fig. 245, voit à tort, dans cette miniature, la Pêche miraculeuse.

2. Paris. 74, pl. 183-184. — Gélat, fol. 274 v, 275 : Pokrovskij, *Opisanie*, p. 306, n°s 246-247. — Laur. VI 23, fol. 210 v, avant Joh. 20. 19. — Évangéliaire d'Otton III (Cim. 58) : Leidinger, *Miniaturen*, I. 51. — Bénitier Basilewsky : Rohault de Fleury, *La Messe*, t. V, pl. CDXXIX. — Gračanica : voy., plus haut, p. 40. — Rétable de Duccio : Weigelt, *Duccio*, pl. 66 ; phot. Alinari 9918.

3. Monac. lat. 23631, Cim. 2, fol. 197 : Rjedin, *Arch. Izv. i Zamjetki*, t. II, 1894, p. 149, fig. 10 ; Boinet, *La miniature carolingienne*, pl. II. Ni Rjedin, ni aucun autre auteur, à notre connaissance, n'a compris ce sujet.

4. Heisenberg, *Apostelkirche*, p. 70.

5. *Op. l.*, p. 73.

loin... Le flanc endolori par le contact prolongé verse de nouveau de l'eau et du sang. »

Le quatrième évangile ne rapporte que la première (Joh. 20. 26) et la seconde (Joh. 20. 27-29) de ces trois scènes. A l'invitation de Jésus, Thomas répond : « Mon Seigneur et mon Dieu. » Il lui suffit de voir pour croire. Aussi, dans les plus anciennes images, mosaïque de Ravenne, Codex purpureus de Munich (fig. 635), on a peint son respect, ses hésitations, son embarras, en le plaçant à droite, parce que l'on concevait alors que Jésus fut frappé au cœur. Plus tard encore, dans le Petropol. 21 [1], Thomas, à gauche, les yeux fixés sur la blessure, semble arrêté par le regard profond de Jésus, regard de supplication et de reproche. Mais, de bonne heure, les iconographes devaient compléter le récit, représenter la palpation [2]. Ici, comme à l'endroit où l'on voyait les Maries devant le sépulcre, notre mosaïste a représenté, l'une après l'autre, les deux scènes successives entre lesquelles les autres ont choisi [3].

En composant de telles images, Eulalios se laissait gagner par le goût réaliste des Orientaux. Je ne saurais dire si ces iconographes trop sincères ont représenté Thomas résistant à la poussée de ses compagnons, s'ils ont dessiné cette main qui, dans la bible de Farfa, lui effleure l'épaule [4]. Mais, avant même le VI[e] siècle, ils nous font entendre qu'il se vit contraint à l'acte qui l'effrayait : Jésus lui-même lui saisit le poignet [5].

1. Fol. 3 v : Lichačev, pl. CCCLIV. 694.

2. Sarcophage de Saint-Celse : Garrucci 315.5. — Plaque du British Museum, n° 7 : Graeven, I. 25 ; Dalton, *Catalogue*, n° 291, pl. VI ; *Cat. Ivory carv.*, pl. IV. — Diptyque de Milan : Garrucci 450, etc.

3. Voyez, plus haut, p. 550.

4. Vatic. lat. 5729, fol. 370 : phot. Preuss. hist. Inst. 5496.

5. Sarcophage du Musée de Ravenne, n° 464 : Santi Muratori, *Nuovo Bull. di arch. crist.*, t. XVII, 1911, p. 40, fig. 2. — Ampoule de Monza : Garrucci 434. 6 ; phot. Rossi. — British Museum, ampoule trouvée en Égypte : Dalton, *Byz. art*, p. 627, fig. 399. — Manuscrit syriaque du Museo Borgiano : Stegenšek, *Oriens christ.*, t. I, p. 345. — Paris. syr. 355, fol. 4 (vers 1200) : Omont, *Mon. Piot*, t. XIX, 1911, pl. XVIII. — Mosaïque de Bethléem : phot. Baumstark ; Harvey-Lethaby, *Church of the Nativity*, p. 45, fig. 28. — Manuscrit arabe de la Laurentienne (Laur. Med. Pal. 387, fol. 45) : Baumstark, *Oriens christ.*, N. S., t. I, p. 264, n° 5. — Copte-arabe 1 de l'Institut catholique, fol. 179. — Le seul manuscrit grec qui nous montre ce geste (Vindob. 154, fol. 292) paraît provenir de l'Asie. De Palestine, au XIII[e] et au XIV[e] siècle, le motif passe en Russie, dans un diptyque en bois sculpté de la Collection Uvarov (*Katalog Uvarova*, otd. VIII-IX, p. 35, fig. 17, n° 90) et en Occident, dans le psautier de saint Louis (H. Martin, pl. XXXII), le diptyque de Berne (Rohault de Fleury, *La Messe*, t. V, pl. CCCLX ; Stammler, *Paramentenschatz*, p. 30), l'Ambros. L 58 sup., fol. 62 v (éd. Ceriani).

En tout cas, dans le Copte 13, fol. 278 v (fig. 631), ils ont dessiné la silhouette endolorie du blessé, fléchissant et posant le bras sur l'épaule de l'apôtre, comme pour se soutenir ou l'entraîner, et, vers le même temps, ils ont appris ce geste à l'Occident [1], qui d'ailleurs indique volontiers, par la flexion du buste, un léger mouvement de crainte instinctive (fig. 633) [2]. En revanche, les artistes byzantins n'imitent les Saints-Apôtres qu'au XIIIe ou au XIVe siècle, dans le Berol. qu. 66 [3], surtout dans le Paris. 543 [4]. Ils préfèrent la ferme allure de l'orateur antique, posé de face, droit, le bras levé ou tout au moins ployé sur le côté. Ils suivaient les théologiens enseignant que Jésus, lorsqu'il apparût après la Résurrection, « brillait d'une majesté éclatante » [5], que son corps, « embelli par la gloire, sans chair », avait « la légèreté de l'esprit » [6], que ses blessures le décoraient « comme les fenêtres décorent une maison » [7].

La rédaction d'Alexandrie. — Déjà, dans le choix même des sujets, lorsque nous voyons le récit de la Passion s'arrêter au Reniement de Pierre et laisser de côté le Jugement de Pilate, ce sentiment de réserve, étranger à l'iconographie syrienne, nous fait penser aux chroniques alexandrines [8]. On sait que l'Égypte des Pharaons avait donné l'exemple de ces longues narrations figurées [9], que les peintres d'Alexandrie,

1. Bible de Farfa : voyez ci-dessus. — Livres de péricopes, à Munich, Clm. 15713, Cim. 179 : Swarzenski, *Regensburger Buchmalerei*, pl. XXVI. 70. — Évangéliaire de Saint-Pierre de Salzbourg, cod. a. X. 6 : Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. XIX. 63. — Autel portatif, à Darmstadt : Rohault de Fleury, *La Messe*, t. V, pl. CCCL.

2. Diptyque de Milan : Garrucci 450. — Weimar, Kunstgewerbemuseum, reliure d'ivoire : Goldschmidt, n° 45. — Évangéliaire d'Aix-la-Chapelle : Beissel, *Hs. Kais. Otto*, pl. XXXIII. — Codex Egberti : Kraus, pl. LVII. — Évangéliaire d'Otton III (Cim. 58) : Leidinger, *Miniaturen*, I. 51 ; Vöge, p. 63. — Manuscrits de Brême, de Gotha et de Bruxelles : phot. Haseloff et Pfeiffer. — Bibliothèque de l'Arsenal, n° 33 c, évangéliaire : Rohault de Fleury, *Évang.*, pl. XCVII. 3. — Livre de péricopes de Sainte-Erentrud : Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. LVII. 179. — Chaire de San Bartolommeo in Pantano, à Pistoie (1250) : Rohault de Fleury, *La Messe*, t. III, pl. CCXI ; cf. Venturi, t. III, p. 917, fig. 818.

3. Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, p. 304, fig. 244.

4. Fol. 51 v : Bayet, *Art byz.*, p. 171. Cf. Heisenberg, *Apostelkirche*, p. 264.

5. Théophane Kérameus, Homélie 28, Migne, t. 132, col. 609.

6. Homélie 35, *op. l.*, col. 688 A-B.

7. Grégoire Palamas, Homélie 17, Migne, t. 151, col. 234 B.

8. Voyez, plus haut, p. 46-47. Nous nous bornons, sur ce point, à de simples indications, qui ne sauraient être trop prudentes, en attendant l'importante étude de M. Serruys.

9. Birt, *Buchrolle*, p. 310 ; Bauer-Strzygowski, *Weltchronik*, p. 169 sq.

peut-être même avant Constantin [1], avaient enveloppé de toutes les grâces hellénistiques l'histoire de Josué. Au ve siècle, ils préparaient pour l'exportation ces papyrus peints où « les événements du passé se trouvaient détaillés par la peinture » et que les Grecs appelaient « historias » [2]. Ils ne pouvaient négliger l'Évangile et l'on concevra qu'ils aient ainsi transmis à Constantinople ce que le Paris. 510 a de commun avec le rotulus de la Vaticane.

Wulff [3], analysant le style des diptyques consulaires, y observe, au ve siècle, un vif sentiment réaliste, puis, au temps de Justinien, une certaine recherche de l'élégance classique, comme si les modèles alexandrins avaient provoqué une réaction. Aux Saints-Apôtres, Eulalios ne suit pas toujours de tels exemples. Il aime les gestes naturels et expressifs ; il ne craint point le spectacle de la souffrance. Il dépasse les sculpteurs des anciens diptyques et, s'il interprète la rédaction hellénistique, il la transforme, en nous laissant croire qu'elle a pu passer par quelqu'un de ces monastères anatoliens à qui nous devons le Rossanensis. Toutefois, la Résurrection de Lazare, les Rameaux et la Trahison de Judas [4] nous ont montré que les types des sarcophages, de Ravenne et du Paris. 510 n'ont point perdu, à ce contact, leurs traits distinctifs. Aussi bien, pour nous représenter les pêcheurs aux bras nus, aux cuisses épaisses, viriles, vigoureuses et charnues, nous regarderons les illustrations de Grégoire de Nazianze, plutôt que la sèche silhouette, tachée de sang, dont le Christ, à Rossano, panse les blessures.

Nous reconnaîtrons aussi la rédaction alexandrine, à travers un réalisme encore plus accentué, dans le Copte 13. Nous savons que ce manuscrit touche de près au Paris. 115, au Laur. VI 23 et même, sur certains points, à nos mosaïques. Il appartient bien à la même famille. Mais, dans le choix des sujets [5], il nous a paru indépendant de ses deux parents byzantins, comme s'il descendait en ligne directe du commun ancêtre. On peut croire qu'il représente la branche autochtone.

1. D'après Strzygowski, *op. l.*, p. 182.
2. Pitra, *Anal. sacra et class. Solesm.*, t. V, p. 128 B, cité par Birt, *op. l.*, p. 306.
3. *Repertorium*, t. XXXV, 1912, p. 234 q.
4. Voy., plus haut, p. 233, 338.
5. Voyez, plus haut, p. 11-12.

Le génie copte l'a marqué de son empreinte. La Byzance du XIe ou du XIIe siècle n'a rien appris à l'artiste qui a dessiné ces figures expressives, ces gestes vifs et francs, ces attitudes presque grotesques. En revanche, les anciens monuments de la région, tels que le papyrus Goleniščev ou certaines étoffes d'Achmin [1] lui montraient les modèles de ses paysages, de ses montagnes, de ses plantes stylisées. Il suit aussi une tradition iconographique propre à l'Égypte. En effet, il n'a pas seulement retenu ou interprété certains types orientaux du IXe siècle, dans la Transfiguration, la Cène ou la Descente de croix [2] ; il remonte au VIe et nous rappelle les mosaïques de Gaza par la Résurrection de Lazare, la chaire de Ravenne, par le Baptême, les fresques de Baouît [3] et d'El Hadra, par l'attitude de Marie près de la crèche, enfin, la pyxide de Minden, par l'Annonciation [4]. En traitant ainsi l'Annonciation, il répétait exactement ce que d'autres avaient peint, au VIe siècle, à Baouît [5], à peu près ce qu'ils avaient sculpté au IXe, sur un bas-relief du Caire [6]. Par les Rameaux, il se rattache à un vieux type alexandrin [7], déjà déformé, au VIe siècle, sur une amulette du Fayoum, et nous montre ainsi le lien qui, en ce temps, unissait Constantinople et l'Égypte, puisque nous retrouvons l'antécédent immédiat de notre miniature dans un bas-relief du Stoudion [8].

1. Voyez les observations de Strzygowski, *Weltchronik*, p. 167.
2. Voy., plus haut, p. 222, 291, 469.
3. Phot. Clédat.
4. Voyez, plus haut, p. 71, 106-107, 172, 250.
5. Phot. Clédat. A Abou-Girgeh (*Municipalité d'Alexandrie, Rapport sur la marche du service du Musée, en 1912*, Alexandrie, 1913, p. 6, pl. IV), la figure de Marie a presque entièrement disparu. Il semble qu'elle ne devait pas lever la main gauche. Schmidt, *Blagoveščenie*, p. 18-19, rattache à l'Égypte le type de l'Annonciation, où Marie file, assise à gauche. Il distingue trois groupes. La fresque de Baouît et la miniature du Copte 13 appartiennent au troisième, qui comprend non seulement le sarcophage de Ravenne et la pyxide de Minden, mais aussi l'encolpion d'Adana, bien que notre confrère classe celui-ci autrement. L'origine égyptienne de ce groupe se trouve ainsi hors de cause. La fresque d'Abou Girgeh pourrait prouver aussi celle des autres.
6. Kasr-es-Samaa, al Mu ᶜallaka, bas-relief dans le haïkal : Strzygowski, *Röm. Quartalschrift*, t. XII, 1898, p. 25, pl. 3. Marie, presque de face, a la main droite posée obliquement devant elle. Schmidt, *op. l.*, p. 11, met ce monument dans le même groupe. Nous le revendiquerions plutôt pour le troisième. La reproduction en est peu distincte.
7. Voy. Pančenko, *Izvjestija russk. Instituta*, t. XVI, 1912, p. 279.
8. Voy., plus haut, p. 283.

La rédaction d'Antioche. — Ces remarques nous ont fait voir, une fois de plus, que le Paris. 74 diffère nettement du Laur. VI 23 et des Saints-Apôtres. Il représente une autre tradition, aussi ancienne. Il reproduit, sur certains points, les mosaïques de Gaza. Gaza dépendait d'Antioche, cette « reine de l'Orient » [1], qui fut aussi, au IVe siècle, si l'on en croit Strzygowski et Wulff [2], le centre principal de son activité artistique. Alors que ses exégètes expliquaient en historiens le récit de l'Évangile, que Chrysostome l'interprétait en psychologue et en poète, la grande cité ne pouvait manquer de l'illustrer. Elle n'allait pas imiter les œuvres de sa rivale. Elle se devait de créer.

Le Paris. 74 lui appartient, s'il est juste de revendiquer pour elle le cycle évangélique des Catacombes [3] et des plus anciens sarcophages, décorés de frises [4], le groupe entier des sarcophages à colonnes [5], et, en conséquence, les mosaïques de Saint-Apollinaire-Neuf, à Ravenne [6], où nous retrouvons les mêmes types, un peu plus développés, enfin, certains ivoires, tels que la lipsanothèque de Brescia [7]. Nous insisterons sur quelques autres monuments, que de clairs indices permettent de rattacher à cette région.

Au premier rang, nous placerons, avec Wulff [8], les colonnes de Saint-Marc. Dans bien des sujets, Nativité, miracles, Crucifiement, Saintes Femmes, le sculpteur reste fidèle à la tradition des sarcophages. En groupant, à Gethsémané, trois apôtres assis, symétriques et pyramidant, comme sous un fronton, il montre une réserve élégante, qui contraste avec le réalisme aigu du Rossanensis. Mais il travaillait dans une cité où l'Orient pouvait atteindre les milieux grecs, où les apocryphes palestiniens pouvaient leur révéler la légende de Marie ou le drame de la Descente aux Limbes, surtout, où les traits expressifs de la future iconographie cappadocienne pouvaient se dessiner sous l'enveloppe hellénistique. Il travaillait à Antioche. Or, au Paris. 74, il n'a pas seulement légué les poses

1. Duchesne, *Origines du culte chrétien*, 1re éd., p. 20.
2. *Repertorium*, t. XXXV, 1912, p. 219.
3. Wulff, *op. l.*, p. 196.
4. *Op. l.*, p. 200-201.
5. *Op. l.*, p. 202-219.
6. Voy. Baumstark, *Byz. Zeits.*, t. XX, 1911, p. 188.
7. Wulff, *op. l.*, p. 220. Voyez, plus haut, p. 326.
8. *Op. l.*, p. 225-226.

antiques des apôtres endormis [1], mais encore bien d'autres motifs plus rares, tantôt, un accessoire pittoresque, par exemple, dans la Cène, le serviteur apportant les mets [2], tantôt, une attitude significative: Pilate se lave les mains, debout, d'après l'apocryphe, ayant quitté son trône avec colère, pour fuir loin des Juifs. Mais le miniaturiste byzantin n'a retenu que ces détails. Il ne reproduit ni le prototype de la Cène cappadocienne, ni le Jugement conçu d'après l'*Evangelium Nicodemi* [3]. Il imite les mosaïques de Ravenne ou les sarcophages, lorsqu'il dissimule le traître ou nous montre le juge assis sans pompe, à une extrémité, sur un modeste pliant. L'influence de l'apocryphe l'effleure à peine.

Plus tard, au IXe et au Xe siècle, deux manuscrits byzantins nous fourniront encore de bons arguments pour rattacher la rédaction du Paris. 74 aux cités hellénistiques de l'Asie.

Le Paris. gr. 923, où nous lisons les *Sacra Parallela* de Jean Damascène, appartient à la Palestine par son texte même [4], par son illustration marginale, sa technique sans modelé, l'aspect oriental de ses motifs zoomorphiques. Or, deux indices probants nous font découvrir la parenté qui l'unit au Paris. 74. Ce sont deux contre-sens. Nous les relèverons en examinant tour à tour le Bon Samaritain et la Fille de Jaïre.

Dans l'histoire du Bon Samaritain, nos deux manuscrits (fig. 610-612) [5] suivent le Rossanensis. Nous en reconnaissons aisément les traits essentiels : le blessé nu, d'abord, couché à plat ventre, puis, monté sur l'âne, que son maître entraîne, l'aubergiste recevant le prix de ses soins. Mais nous cherchons en vain le Sauveur : c'est bien le Samaritain qui assiste la victime. Et nous retrouvons ce qui manque à Rossano : l'attaque des brigands, les deux cités. Nos miniatures représentent donc le prototype, où l'épisode se déroulait sur deux frises, mais le peintre du 923 a réduit et resserré la première, pour la faire tenir dans la marge latérale. C'est dans la seconde que nous le trouvons en défaut. Le prêtre et le lévite suivent le blessé conduit à l'auberge. Luc (10. 31-32) nous dit de cha-

1. Pl. 45, 88, 135 ; Schlumberger, *Épopée*, II, p. 297. Comparez avec la colonne de Théodose : D'Agincourt, *Sculpture*, pl. XI. 4.
2. Voyez, plus haut, p. 287, note 2.
3. Voyez, plus haut p. 45.
4. Cf. Ehrhard, *Byz. Zeits.*, t. X, 1901, p. 397.
5. Paris. 923, fol. 320 v. — Paris. 74, pl. 116.

cun d'eux : « Ayant vu cet homme, il passa outre. » Aussi voudrions-nous les rencontrer dans la composition précédente. La fresque de Sant'Angelo in Formis[1], qui reproduit une autre réplique du même original, va nous expliquer cette anomalie. Les deux hommes s'y trouvent réunis au premier groupe, le cadre les sépare de ce qui suit. Derrière eux, le Samaritain prodigue

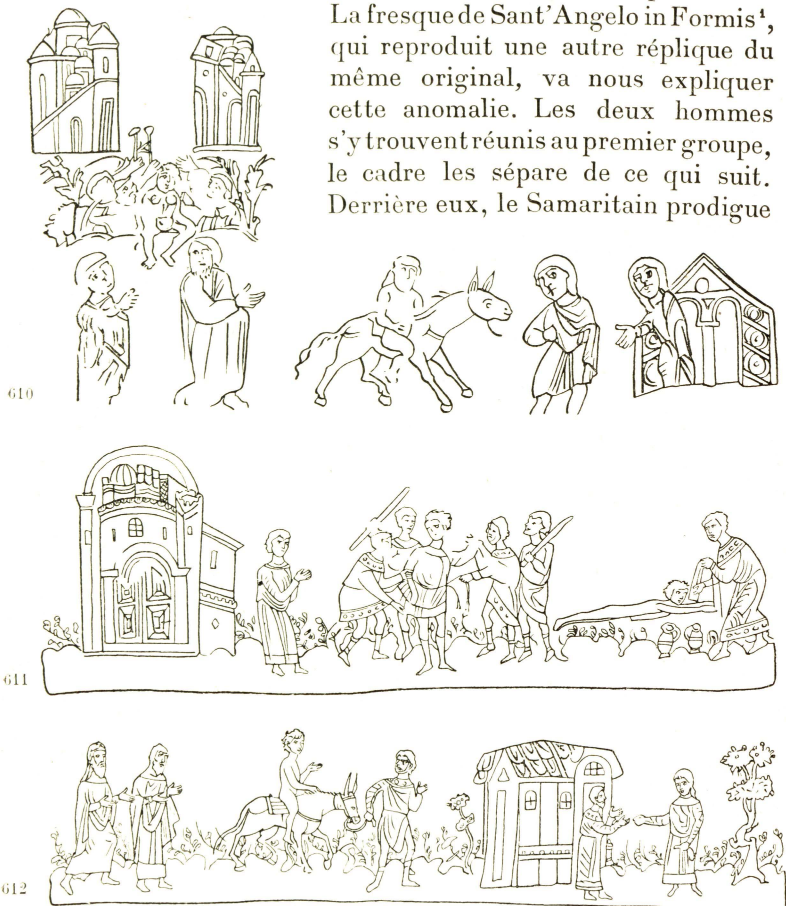


Fig. 610. — Paris. gr. 923. — 611-612. Paris. gr. 74. (Bon Samaritain).

ses soins au blessé ; eux, s'en éloignent, sans même détourner la tête. Ils furent bien les premiers à le voir, mais ils ont passé outre. Les miniaturistes du 923 et du 74 ont mal coupé la frise. Ils ont copié cette faute sur un modèle commun.

Ils commettent une autre confusion en illustrant ce que Luc

1. Kraus, *Jahrbuch d. k. preuss. Kunstsammlungen*, t. XIV, 1893, pl. III.

nous rapporte de Jaïre et de l'Hémorroïsse (fig. 313-614)[1]. Au moment où la femme malade touche le bas du vêtement, le Sauveur, sans se retourner, répond au chef de la Synagogue, qui l'implore discrètement, debout devant lui. Pourtant, l'évangéliste nous dépeint, d'abord, Jaïre se jetant aux pieds de



613



614

Fig. 613. — Paris. gr. 923. — 614. Paris. gr. 74. (Jaïre et l'Hémorroïsse).

Jésus, puis, l'hémorroïsse s'approchant de lui, pendant qu'il allait, pressé de tous côtés par la foule. L'auteur du Laur. VI 23[2] distingue les deux scènes et les traite exactement. Le 923 et le 74 reproduisent un type iconographique, qui avait cours en Palestine et, de là, a passé dans le Codex Egberti[3]. Ce type singulier résulte d'une sorte de contraction. On l'a tiré

1. Paris. 923, fol. 212, auprès de Luc, 8. 41-42. — Paris. 74, pl. 111.
2. Fol. 18, 71 v, 122 a : H. Ét. C 402, 417.
3. Kraus, pl. XXV.

d'un cycle détaillé, logique, qu'un peintre du XIVe siècle, dans la Métropole de Mistra [1], a copié dans quelque vieux manuscrit.

L'Évangile de Patmos, nº 70, semble figurer déjà dans l'inventaire de 1201 [2] et appartient sans doute au premier noyau de la bibliothèque, qui comprenait une part des livres du Latros et les dons apportés de Rhodes, de Chios ou de la Crète [3]. Il touche donc, par ses origines probables, à la zone d'influence d'Antioche et de Jérusalem.

En découvrant ces précieuses miniatures, Hengstenberg a bien mérité de nos études; en nous confiant ses photographies (fig. 615-619), dans un sentiment des plus délicats, il a apporté à notre thèse un appui solide. Sans doute, il peut paraître hardi de comparer à ces quelques vignettes marginales, fort réduites [4], le riche ensemble du Paris. 74; au beau dessin réaliste, ferme et plein, du Xe siècle, l'élégance un peu sèche du XIe. Mais, souvent, il suffit, pour justifier un classement, d'un trait précis. Prenons, par exemple, le type de l'Aveugle-né. Comparons le Paris. 74, pl. 159, au Paris. 510 et aux fresques cappadociennes : nous apercevrons une différence notable. Mettons-le en face du manuscrit de Patmos (fig. 616) : aussitôt nous reconnaîtrons la même silhouette, un peu plus inclinée, le même Christ, dont les draperies forment des plis plus riches sous le bras qui bénit. Le copiste du XIe siècle, dans notre Parisinus, a simplifié le rendu, ajouté un détail pittoresque : la besace. Il n'a rien changé d'essentiel. Il suit la même rédaction de l'Évangile illustré, celle que nous pouvons appeler la rédaction d'Antioche.

Les scènes de la Passion nous fourniront un autre critère, non moins sûr. Nos deux manuscrits, comme les colonnes de Saint-Marc, nous montreront les types orientaux pénétrant dans la primitive rédaction hellénistique, pour s'y faire une place de plus en plus large. Et nous verrons le réalisme oriental la transformer, mais en s'adoucissant plus ou moins. Ainsi, Jésus priant au Jardin des Oliviers (fig. 617) [5], Pierre frap-

1. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 77.1.
2. Diehl, *Byz. Zeits.*, t. I, 1892, p. 514.
3. *Op. l.*, p 496-498.
4. Voy., plus haut, p. 6.
5. Paris. 74, pl. 171 : presque identique. — Pl. 45,83, 84 : Jésus tend à se redresser. — Pl. 135: il fléchit à peine les genoux.

pant Malchus (fig. 619) [1], la figure tourmentée de Judas expiant son crime (fig. 619) [2] nous laissent deviner, dans le Paris. 74, le travail du Byzantin s'efforçant d'atténuer les mouvements trop expressifs, à moins qu'il n'ait copié sans effort un prototype plus ancien, moins éloigné de l'antique. En tout cas, lorsqu'il n'a point remplacé la composition de son modèle [3] par une formule étrangère, par exemple, en figurant, dans le texte de Matthieu, Pierre debout avec la servante et les agents autour du brasier, sauf alors, il interprète les types de Patmos. Prenons quelques exemples.

La tradition des anciens sarcophages a résisté sur certains points. Jésus, amené à Pilate, ne comparaît pas devant le tribunal imposant du Rossanensis et de la colonne de Saint-Marc, il ne voit pas les signa s'incliner devant lui. Mais, à Patmos (fig. 615), le goût oriental se fait sentir dans ce groupe compacte d'imberbes en tunique courte qui pèsent sur l'accusé et enveloppent le juge. Un tel tumulte répugne au miniaturiste du Paris. 74 (pl. 47). Ainsi que celui du Laur. VI 23 [4], il dessine des silhouettes plus fermes et les dégage. Il dépasse même ce manuscrit, il dépasse le Vatican. 1156 [5], qui lui touche de plus près, en prêtant au juge et aux hommes le costume militaire.

En revanche, pour représenter le Lavement, il imite ce geste brutal qui nous a permis de rattacher la miniature de Patmos à l'iconographie orientale. Il se contente de redresser les silhouettes et d'ajouter les apôtres assis, d'après l'exemple des monuments byzantins. Il se conforme encore aux types de Patmos (fig. 618), lorsqu'il dessine Pierre et Malchus, l'un frappant, l'autre gesticulant, tous deux fléchissant à peine les genoux et tournés vers la droite [6]. Pourquoi les deux figures se dirigent-elles dans ce sens ? Nous observerons à peu près les mêmes attitudes dans les manuscrits ottoniens [7], et, là, nous

1. Paris. 74 : voyez ci-dessous.
2. Paris. 74, pl. 47.
3. Voy., plus haut, p. 346, fig. 364.
4. Fol. 57, avant Mat. 27.10.
5. Fol. 194 v : H. Ét. B 99. D'Agincourt, *Peinture*, pl. LVII. 3.
6. Pl. 46, 84, 136, 172.
7. Codex Egberti : Kraus, pl. XLV. — Évangéliaire d'Otton III (Cim. 58) : Leidinger, *Miniaturen*, I. 48. — Évangélistaire de Brême : Müller, *Mittheil. Central-Commission*, t. VII, 1862, p. 63 ; phot. Pfeiffer. — Évangéliaire de Gotha, fol. 100 v : phot. Pfeiffer. — Évangéliaire de Bruxelles : phot. Haseloff.



615



616



617



618



619

Fig. 615 - 619. — Évangile de Patmos, n° 70.

(Phot. Hengstenberg).

en saisissons clairement la raison. L'apôtre suivait Jésus, placé à gauche, selon la pratique orientale. Il rencontre le serviteur, qui s'est glissé jusqu'à lui, il le poursuit et le jette à terre. L'auteur du Paris. 74 a détaché le groupe de la composition originale, venue d'Asie, pour l'adapter au type hellénistique et byzantin qui veut Jésus à droite. Ainsi que dans le Lavement, il combine les deux traditions.

Avec les manuscrits du XIe et du XIIe siècle, plus proches du nôtre, nous achèverons notre démonstration.

Dans le Paris. 64 [1], le baptême du peuple nous a paru appartenir à l'iconographie palestinienne. D'autre part, le témoignage de Jean s'y trouve représenté autrement que dans le Paris. 115. Les deux manuscrits s'opposent l'un à l'autre, comme, en d'autres compositions, le Paris. 74 et le Laur. VI 23. Depuis longtemps, le Paris. 74 nous laissait entrevoir un prototype mieux ordonné, sans répétition ni redondance, mais plus riche par l'étendue du cycle et par la complexité des compositions, en un mot, un exemplaire complet de ce cycle narratif que nous essayons de reconstituer. Or, d'un tel exemplaire, nous retrouvons ici un fragment intact. Le début de Marc et celui de Jean nous ont montré comment, du modèle à la réplique, la substance s'épuise, tandis que les formules se multiplient. Ainsi se déforme, dans la littérature byzantine, cette œuvre impersonnelle que l'on nomme ἱστορία ἐκκλησιαστική. Ainsi, l'art et la pensée se perdent dans la compilation.

Le Vindob. 154, que l'on place à la fin du XIe siècle [2], doit à la tradition syrienne et palestinienne son illustration marginale, sa technique, [3] certains motifs tels que l'ange venant de droite et courant vers Marie, les deux figures entourant Lazare, les apôtres debout dans le Lavement, et, surtout, Jésus mettant lui-même la main de Thomas dans sa plaie [4]. Le dessin élégant, un peu sec, de ses miniatures, le fait res-

1. Bordier, *Description*, p. 103-104 : Kondakov, *Hist. de l'art byz.*, t. II, p. 152 ; Pokrovskij, p. XVII. Ces auteurs l'attribuent au xe siècle ; Omont, dans son *Inventaire sommaire*, au XIIe.

2. Kondakov, *Hist. de l'art byz.*, t. II, p. 142 ; Rud. Beer, *Die Miniaturanstellung der k. k. Hofbibliothek*, *Kunst und Kunsthandwerk*, Jhrg. 5 (1902), p. 233-243 ; *Bull. de la Soc. franç. de reprod. de ms.*, t. III, 1913, p. 9 ; Lambecius-Kollar, t. III, p. 110. Le relevé des sujets évangéliques a été fait à notre intention par un étudiant de l'Université de Vienne, M. Hans Gerstinger, que nous remercions vivement.

3. Voy., plus haut, p. 7.

4. Voy., plus haut, p. 577.

sembler au Paris. 74 [1]. Il y touche aussi par certains détails de son iconographie : Pierre assis pleurant sa faute, Marie priant avec les mains sous son voile, devant la croix. Il paraît s'en éloigner, lorsqu'il nous offre à peine quarante et une [2] petites compositions très simplifiées. Mais, dans certains passages, ces modestes vignettes reproduisent tout le détail des cycles qui nous ont permis, mieux que les types iconographiques, de distinguer les rédactions primitives. C'est ainsi que la Samaritaine, le Paralytique de Bethesda et les épisodes du Baptême [3] nous laissent reconnaître celle de notre manuscrit, parfois sous une forme plus ancienne et plus pure.

Le tétraévangile de Gélat, que l'on attribue au XIe ou au XIIe siècle [4], passerait même pour le contemporain du Paris. 74, si Kondakov [5] avait raison de l'attribuer à Georges l'Ibérien mort en 1065. En tout cas, il lui ressemble plus qu'à tout autre [6]. Mais il s'en distingue. Il s'en distingue par la forme : les miniatures, enfermées dans un cadre, au lieu de se déployer sur une frise, comprennent moins de scènes. Il s'en distingue surtout par le fond. Il nous en montre parfois la réplique abrégée et déformée [7]. Mais, le plus souvent, il dépend d'un

1. Kondakov a indiqué brièvement la parenté des deux manuscrits.

2. Sept pour Matthieu, quatre pour Marc, huit pour Luc, vingt-deux pour Jean.

3. Ces dernières miniatures n'ont pas été photographiées. Les notes de M. Hans Gerstinger nous aideront à comparer les deux cycles. Les observations qui suivent compléteront ce que nous avons dit plus haut, p. 186 sq.

I. Fol. 221, Joh. 1. 15 : à g., Jean ; à dr., Christ et disciples. — Paris. 74, pl. 143 b : Jésus suivi de Pierre et d'André vient de droite. — Le Vindob. 154 rappelle le Paris. 64, illustrant Joh. 1. 6-8. Il se rattache donc à un modèle plus ancien que le 74.

II. Fol. 221v, Joh. 1.20 : à g., peuple et Christ ; à dr., Jean prêchant. — Paris. 74, pl. 144 : le Christ manque. Cette figure, dans le Vindob. 154, peut résulter d'une fausse interprétation du Petropol. 305.

III. Fol. 223, Joh. 1.29 : à g., le Christ ; à dr., Jean. — Paris. 74, pl. 145 a : les disciples derrière Jésus — Le Vindob. 154 se trouve ainsi plus près des sources.

IV. Fol. 223, Joh. 1.43 : à g., le Christ; à dr., André et Pierre. — Paris. 74, pl. 146 b : le Christ est à droite. — Par la disposition, le Vindob 154 diffère du Paris. 74 et rappelle le Laur. VI 23, où ne figure que Pierre.

V. Fol.223 v, Joh. 1. 48 : à g., Philippe et Nathanaël ; à dr., le Christ. —Paris. 74, pl. 147 : le Christ suivi de deux apôtres, rencontre les deux autres. — Le Vindob. 154 est plus simple.

4. Pokrovskij, *Opisanie*, p. 256.

5. *Pam. Gruzii*, p. 50, n° 43.

6. Pokrovskij, *l. c.*, a déjà indiqué cette ressemblance.

7. Vocation des premiers disciples, d'après le quatrième évangile, baptême du peuple : voy., plus haut, p. 192, 205.

prototype meilleur, moins altéré par l'abus des répétitions oiseuses, serrant de plus près le texte. Bien des sujets, par exemple, le Témoignage de Jean, le Reniement de Pierre ou le Portement de croix, nous ont suggéré une telle remarque [1]. En d'autres endroits, nous avons pu saisir, mieux que partout ailleurs, les traces de cette illustration narrative qui mettait sous les yeux du lecteur les moments successifs de l'action : dans le texte de Luc, les saintes femmes, d'abord, arrivent devant la porte du tombeau, puis, pénètrent dans l'intérieur.

Ainsi, à côté du Paris. 74, nous découvrons une variante indépendante, et cette variante a pour nous d'autant plus de prix, qu'elle ne paraît pas la copie d'un modèle byzantin, importé par hasard, étranger à la région. Elle comprend, en effet, des types particuliers à l'Anatolie, tels que celui de la Descente de croix. Elle touche à un autre tétraévangile géorgien, aussi largement illustré, celui de Djroutchi [2]. Le motif commun, — Judas avançant vers Jésus à distance, — nous a conduit de la lipsanothèque de Brescia, par le Paris. 74 et le Petropol. 105, jusqu'à nos deux manuscrits [3], en un mot, d'Antioche, par la Cappadoce, jusqu'en Géorgie, nous montrant ainsi le chemin suivi par le cycle entier.

Le Pétropol. 105 se trouve, en effet, sur le passage. Il ressemble aussi au Paris. 74, dans le Massacre des Innocents, la Pêche miraculeuse [4] ou bien encore, dans la Guérison de l'Hémorroïsse, fol. 79, lorsque la malade, à peine inclinée, effleure le coude de Jésus, trait rare, particulier à cette rédaction (pl. 18), car il ne reparaît que dans une autre réplique à la Métropole de Mistra [5]. Ces ressemblances ne sauraient nous surprendre, si nous observons que l'on a composé ces 64 miniatures en détachant d'un tétraévangile très largement illustré [6], non des sujets, mais des morceaux, souvent certains détails des épisodes secondaires, par exemple, Jésus commandant aux disciples d'aller chercher l'ânon [7], de préparer la Pâque [8],

1. Voy., plus haut, p. 189, 249, 252, 377.
2. Kondakov, *Pam. Gruzii*, p. 51, 154.
3. Voyez, plus haut, p. 328
4. Voyez, plus haut, p. 160, note 1.
5. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 77.1.
6. Voy. Pokrovskij, p. XIX.
7. Voy., plus haut, p. 265, note 1.
8. Fol. 161, avant Luc 22.8. On retrouve le même épisode, isolé, dans le Paris. 115, fol. 127 (Mat. 26. 17-19).

ou de retirer le produit de la pêche miraculeuse (fig. 604). Or, ce manuscrit singulier paraît appartenir à la Cappadoce. Il provient de Kara-hissar. Aux XVIIe et XVIIIe siècles, on l'y vénérait comme une relique [1], sans doute parce qu'on le possédait depuis fort longtemps. En fait, certains types iconographiques permettent de le rattacher à l'iconographie anatolienne [2]. La Pietà lui vient de Jérusalem. Le Repas chez Simon [3] annonce le Copte-arabe 1 de l'Institut catholique [4].

Le Paris. 74 touche aussi à la Cappadoce, à la fois, par ce qu'il a reçu et par ce qu'il a donné. Il a reçu ces types syriens de la Nativité et du Baptême, que nous retrouvons en 1057 et vers 1200, dans les deux évangiles de Mélitène. Il a donné une partie du cycle narratif que nous relevons dans le transept de Toqale, soit, le Crucifiement, qui remplit l'abside, soit, la Fille de Jaïre et le Paralytique, qui se groupent avec d'autres sujets sur la frise méridionale et nous montrent les mêmes attitudes, les mêmes architectures, disposées aux mêmes places. Les deux rédactions, Paris. 510 et Paris. 74, se sont donc rencontrées dans ce monument remarquable. A quelle époque ? Est-ce bien sous le règne de Nicéphore Phocas ? Nous avons admis, au cours de notre exposé, la conclusion du R. P. de Jerphanion [5], bien que, sur certains points, son argumentation puisse inspirer des doutes [6] et que l'auteur lui-même, dans une conférence récente, ait cru devoir faire certaines réserves. Si le Baptême nous a paru antérieur au Ménologe de Basile II, en revanche, ces silhouettes élégantes, ce dessin parfois sec et conventionnel rappellent étrangement notre Paris. 74, qui vit le jour, nous allons le voir, vers 1066, cent ans plus tard.

Il ressemble, en effet, par le style et par l'iconographie, au psautier de Londres, que Michel, syncelle et higoumène du Stoudion, fit écrire, en février 1066, par l'archiprêtre Théodore, originaire de Césarée de Cappadoce [7]. Un artiste de la même

1. Muralt, *Catalogue*, p. 60.
2. Nativité, avec les Mages à droite, Baptême (p 176), Crucifiement, avec Jean tenant une étoffe, comme à Trébizonde, Judas à droite, Pilate et Caïphe siégeant ensemble.
3. Fol. 99, avant Marc 14.3.
4. Fol. 110 : Hyvernat, *Album de paléographie copte*, pl. XLVIII.
5. *Rev. arch.*, 1912, II, p. 236-254.
6. Voy. Heisenberg, *Byz. Zeits.*, t. XXII, 1913, p. 292.
7. Voyez la bibliographie dans Tikkanen, *Psalterillustration*, p. 12 ; Dalton, *Byz. art.*, p. 470. On ajoutera Omont, *Notes sur les manuscrits grecs du British Museum*, *Bibl. École des Chartes*, t. XLIV, p. 314-350, extrait,

école l'a orné en l'honneur d'un higoumène de ce célèbre couvent, le seul, à Constantinople, qui fût consacré au Précurseur :

Ταύτης κατεστήσατο τῆς τοῦ Προδρόμου
Σεπτῆς ἀληθῶς αὐλῆς πρωτοστάτην (fol. 62).

A la fin de chaque évangile, il a représenté ce dignitaire (ὁ κυριγούμενος) recevant des mains de l'évangéliste ou par son intercession, tour à tour, ainsi que d'autres vers l'expliquent, le livre [1], la grâce de la protection divine [2], « ce qui distingue le costume des prêtres [3] », enfin, le bâton, symbole de sa dignité [4]. Mais il copiait sans doute l'exemplaire de la cour, puisque, vers la fin du volume [5], on a transcrit quelques vers adressés εἰς τὸν βασιλέα, l'exemplaire qu'ont reproduit les miniaturistes bulgares du XIV[e] siècle. L'un deux, en effet, dans la réplique d'Elisavetgrad, a placé devant Matthieu un empereur au lieu de l'higoumène [6], l'autre, dans celle du fond Curzon, a représenté le Mécène, Jean-Alexandre, qui lui fit la commande en 1356 [7].

Le même atelier a produit le Vatican. 1156 [8] et, sans doute aussi, le Physiologus de Smyrne, où nous retrouvons le même style, la même technique, certains motifs particuliers, dans le Crucifiement, par exemple, certains thèmes rares, tels que la Flagellation et l'Annonciation au puits [9]. Strzygowski nous semble avoir raison, malgré Wulff [10], de l'attribuer à la fin de l'époque macédonienne ou à celle des Commènes [11].

p. 38. Dans la dédicace, le nom du couvent est effacé. On peut le restituer, ainsi que M. Dalton veut bien nous le faire observer, parce que l'higoumène Michel, représenté au fol. 207 v, y est nommé ὁ καθηγούμενος καὶ σύγκελλος ὁ στουδίτης. Voyez J.-G. Kenyon, *Facsimiles of biblical mss. in the British Museum*, 1900, n° 7.

1. Matthieu, fol. 61 v, pl. 56.
2. Marc, fol. 101 v, pl. 91.
3. Luc, fol. 165 : la miniature manque.
4. Jean, fol. 213, pl. 187.
5. Fol. 215 : voy. Bordier, *Description*, p. 133.
6. Pokrovskij, p. XXII.
7. Curzon, n° 153. Acquis par lord Robert Curzon du monastère de Saint-Paul, au Mont-Athos. Voy. R. Scholvin, *Einleitung in der Johann-Alexander Evangelium, Archiv f. slavische Philologie*, t. VII, 1884, p. 1 sq. D'après cette description et les quelques gravures qui l'accompagnent, nous avons pu reconnaître dans ce manuscrit une réplique du Paris. 74. Les photographies commandées d'après nos indications pour la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie ont pleinement confirmé notre hypothèse.
8. Voy., plus haut, p. 180
9. Voy., plus loin, p. 652, 685.9.
10. Wulff, *Izv. russk. Instituta*, t. III, 1898, p.202, avant la publication de Strzygowski, le datait du XIV[e] siècle. Voy., plus loin, p. 685, note 9.
11. Strzygowski, *Physiologus*, p. 99.

Or, tous ces manuscrits, qui se groupent ainsi autour du psautier de 1066, dépendent des prototypes orientaux. Au psautier et au Vatican. 1156 [1], l'Orient a fourni leurs miniatures marginales, au Paris. 74 et au Physiologus, l'Annonciation au puits. Le 74 encore nous rappelle les portraits d'évangélistes, groupés deux par deux sous des arcades, à la fin de chaque évangile, dans un codex arménien de 966 [2]. Le psautier de 1066 conserve plus de traits hellénistiques que les rédactions du ɪxᵉ siècle, et, par là, se rattache à la Syrie côtière, plutôt qu'à la Cappadoce. Quant au Physiologus, il appartient au Sinaï par son texte même [3]. Les deux ouvrages, Psautier et Physiologus, ont eu la même destinée, ils ont subi la même transformation, à l'époque des Iconoclostes [4]. Le groupe entier nous montre que, pendant le troisième quart du xɪᵉ siècle, à Constantinople, une école florissante a reproduit et interprété tout un ensemble de modèles provenant de la même région, de la zone d'Antioche.

On nous permettra d'insister sur ce fait qui ne paraît point accidentel. A partir de ce moment, Constantinople continue cette œuvre d'assimilation. Un empereur que l'on n'a pas encore identifié [5], sans doute, un des premiers Comnènes, fait reproduire, dans un style plus large et plus souple, le psautier de 1066, en le transformant selon la pratique de la véritable iconographie byzantine (psautier Barberini). Plus tard encore, vers le milieu du xɪɪᵉ siècle, d'autres artistes, plus lourds et plus recherchés, travaillant aussi aux ordres des souverains ou des princes, décorent, suivent les exemples venus de Palestine, le Vatican. Urbin 2, le Paris. 75, les Homélies de Jacques et quelques éditions liturgiques de Grégoire de Nazianze.

1. On lui adjoindra le Paris. Suppl. 27, peint plus tard : voy., plus haut, p. 13, 143.

2. Bibliothèque des Pères Antoniens, à Orta-Keuy, n° 7 : Macler, *Rapport*, p. 115 sq., fig. 24-26.

3. Strzygowski, *Physiologus*, p. 48.

4. *Op. l.*, p. 99.

5. Strzygowski, qui en a publié le portrait (*Serb. Psalter*, p. 107, fig. 38), dit seulement : « un Comnène du xɪɪᵉ siècle ». Sp. Lampros, *Empereurs byzantins*, Athènes, 1911, p. 40, n° 351, le place au xɪᵉ siècle, avant Romain Diogène et Eudocie.

III. — Les sources de l'iconographie latine

Rome et la Syrie. — D'autres ont indiqué déjà ce que l'art d'Occident, entre le VIe et le IXe siècle, doit à l'Orient, surtout à la Syrie. Nos recherches permettent d'élargir et de préciser les données du problème. La Cappadoce nous a découvert les trésors de l'iconographie syrienne et nous a fait voir ainsi que cette tradition a fourni aux Latins non seulement le riche décor des canons, dans les évangéliaires, mais aussi les modèles des thèmes évangéliques.

Dès le IVe et le Ve siècle, les cités hellénistiques envoient en Occident, par les marchands syriens ou alexandrins, leurs papyrus, leurs soieries, leurs verreries et sans doute aussi leurs pièces d'orfèvrerie ou leurs manuscrits [1]. En même temps la renommée des ascètes égyptiens éveille à Rome les premières vocations monastiques, et les nombreux couvents, fondés en tous lieux, vers la fin du IVe et dans le courant du Ve siècle, sous l'influence de saint Jérôme ou de saint Cassien, adoptent, le plus souvent, les règles suivies dans le désert de Nitrie ou en Thébaïde [2]. Saint Benoît en tiendra encore le plus grand compte [3]. Ceux qui furent les chercher dans ces lieux célèbres en rapportaient aussi, sans doute, des plans et des motifs.

En 554, la conquête de Justinien fit pénétrer l'Hellénisme en Italie. Ses progrès s'accusent surtout au VIIe et au VIIIe siècle, lorsque l'invasion lombarde eût réduit la province byzantine à l'exarchat de Ravenne et à quelques duchés isolés le long des côtes [4]. La Sicile, terre de langue grecque, où affluaient les Syriens et les Thraces, qu'illustrèrent des poètes ou des orateurs tels que Georges de Syracuse ou Grégoire d'Agri-

1. Bréhier, *Les colonies d'Orientaux en Occident au commencement du moyen âge*, *Byz. Zeits.*, t. XII, 1903, p. 1 sq., en particulier, p. 21. L'article est résumé par Jalabert, *Rev. Orient chrétien*, t. IX, 1904, p. 96 sq. — Diehl, *Manuel*, p. 102-105.

2. Leclercq, *Cénobitisme*, *Dict. d'arch. chrét.*, t. II, col. 3175 sq.; Bréhier, *op. l.*, p. 31.

3. Leclercq, *op. l.*, col. 3236.

4. Diehl, *Exarchat de Ravenne*, p. 43 sq.

gente [1], formait, avec la Calabre, un centre actif, d'où la culture hellénique, surtout par l'Eglise, rayonnait jusqu'à Naples et à Rome [2]. Mais, quand nous lisons cette curieuse histoire de la domination byzantine, un fait singulier nous arrête et nous étonne. Ces treize papes grecs, qui, pendant près de cent cinquante ans (606-752), gouvernèrent l'Église romaine, venaient la plupart de Sicile ou de Calabre, surtout de Syrie, non de Constantinople [4]. Les plus anciens « monastères byzantins », au VIIe siècle, appartenaient à des Ciliciens (Saint-Athanase), à des Palestiniens (Saint-Sabbas), à des Arméniens (Renati), à des Syriens (Boethianum) [5]. D'autres Syriens, au VIIIe, officiaient à Sainte-Marie-Antique, si l'on en juge par le choix des saints qu'ils y firent représenter [6]. Enfin, lorsque des Grecs s'établirent dans la ville des apôtres, où ils occupaient tout un quartier, on constate que « les Syriens surtout y venaient en grand nombre [7] ».

Par ses commerçants et par ses moines, l'action de Byzance survécut à la chute de l'exarchat (751). Vers cette époque et plus tard, les papes confient encore à des communautés grecques certains sanctuaires romains [8]. On en comptait une dizaine au IXe siècle. Beaucoup se maintinrent au Xe, soutenus alors par les nouveaux progrès du monachisme basilien, en Calabre et dans le Sud de l'Italie [9].

On a supposé que le Codex Rossanensis a pu passer de Cappadoce en Italie dès le VIe siècle [10]. En tout cas, en ce temps, nous voyons les Latins, à Rome ou dans le Sud, imiter quelque évangéliaire analogue, lorsqu'ils illustrent le codex de Cambridge [11], qui lui ressemble, dans le Lavement des pieds, et, d'autre part, rappelle, soit, le Laur. VI 23, dans la Trahison

1. Diehl, *op. l.*, p. 277 ; Gay, *L'Italie mérid. et l'Emp. byz.*, p. 8 sq. ; Krumbacher, *Gesch. byz. Litteratur*, p. 128, 676.
2. Bertaux, *Art Italie mérid.*, p. 66-69.
3. Diehl, *op. l.*, p. 251 sq.
4. Voyez Diehl, *op. l.*, p. 258 ; Bréhier, *op. l.*, p. 5.
5. Diehl, *op. l.*, p. 253 ; Frothingham, *Amer. Journ. of Arch.*, 1895, p. 175-182 ; Bréhier, *op. l.*, p. 7.
6. David, dans Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, p. 495.
7. Diehl, *op. l.*, p. 277.
8. Diehl, *op. l.*, p. 254, note 10.
9. Gay, *L'Italie mérid. et l'Emp. byz.*, p. 254 sq.
10. Strzygowski, *Kleinasien*, p. 220.
11. Voyez Dobbert, *Repertorium*, t. XVIII, 1895, p. 338, note 9 ; Muñoz, *Il codice purpureo*, p. 30.

et le Chemin de croix, soit, le Paris. 115 et le psautier de Londres, dans les Rameaux. Au VIe siècle encore, un autre Latin, sur deux pages de Codex purpureus, conservé à Munich, réprésentait les apparitions de Jésus d'après le quatrième évangile, en choisissant dans un cycle iconographique aussi étendu, peut-être même plus étendu que celui des Saints-Apôtres. Il en a retenu cette composition vivante, où Thomas se dispute avec Pierre ; il en a retenu même un autre épisode que Mésaritès passe sous silence et que nous rencontrerons seulement dans une fresque serbe du XIVe siècle : Pierre entraînant ses compagnons à la pêche (Joh. 21. 1-3) [1].

A Rome, un peu plus tard, il est clair que ces papes et ces moines syriens apportèrent bien des motifs orientaux [2]. Nous en avons reconnu, au cours de nos recherches, soit, au VIIIe siècle, dans l'oratoire de Jean VII ou à Sainte-Marie-Antique, soit, au IXe, à Santa Maria in Cosmedin (Κοσμιδίον) [3], ou bien encore, à Sainte-Praxède [4], où, dans la chapelle de San Zeno, la Transfiguration, avec les apôtres debout, nous rappellera le codex de Rabula et les fresques de Tchaouch-In [5], enfin, plus tard, à Saint-Sabbas, où nous reconnaîtrons, dans un autre chapitre [6], une des compositions les plus remarquables que nous ait laissées l'iconographie palestinienne.

Il est clair que les Latins imitèrent ces modèles : la Transfiguration, par exemple, sur l'arc triomphal des Saints-Nérée-et-Aquilée (795-816) ou sur l'autel d'or de Saint-Ambroise [7], les Rameaux, la Cène, le Lavement, le Reniement, à San Bastianello in Pallara [8], où l'on a reproduit, vers la fin du Xe siècle, les types archaïques d'El-Nazar et du Petropol. 21, la combinaison singulière du Paris. 74 [9]. Il est clair aussi que Rome

1. Voyez, plus loin, p. 641.

2. Voy. Bertaux, *Rome*, t. II, ch. III, surtout p. 53-58; Diehl, *Manuel*, p. 320 sq., 359 sq.; Hieber, *Die Miniaturen des frühen Mittelalters*, p. 53.

3. Voy., plus haut, p. 110 L'église, au VIIIe siècle, appartenait à la Schola graeca (Diehl, *Exarchat*, p. 278 ; Frothingham, *l. c.*). La Nativité se trouve sous le porche. Les peintures que l'on a découvertes sur l'arc triomphal appartiendraient au pontificat de Nicolas Ier (858-867) : Zimmermann, *Giotto*, p. 51, 155.

4 Donnée aux Grecs par Pascal Ier (817-824) : cf. Bertaux, *op. l.*, p. 58 ; Diehl, *Manuel*, p. 359.

5. Voy., plus haut, p. 219, 221.

6. Voyez, plus loin, p. 674.

7. Voy., plus haut, p. 222.

8. Voy., plus haut, p. 258, 291, 310, 352.

9. Les dessins d'Antonio Ecclissi (Vat. lat. 9071 : phot. de la Collection des

les a transmis à tout l'Occident, qu'elle fut « la première inspiratrice de l'art carolingien [1] ».

Miniatures carolingiennes et ottoniennes. — C'est par l'intermédiaire de l'Italie, on l'a remarqué [2], que le psautier d'Utrecht a reçu ces types iconographiques qui, pour la plupart, « ont pris forme, pour la première fois, dans l'empire byzantin, au VIe siècle et peut-être encore dans la suite ». Nous dirons plutôt qu'ils appartiennent à la tradition orientale, car nous avons retrouvé, soit, dans les psautiers Chludov, le Coup de lance, soit, sur une icone de Chémokmédi et dans le Copte 13, la Transfiguration, soit enfin, dans un tétraévangile arménien de Vienne, cet ange qui assiste les sages-femmes baignant l'enfant. Le plus ancien type de la Descente de croix nous apparaît à peu près en même temps, dans deux monuments presque identiques : l'un carolingien, l'évangéliaire d'Angers (fig. 492), l'autre cappadocien, la chapelle de Tavchanle (fig. 620) [3], datée du règne de Constantin Porphyrogénète. Joignons à ce précieux manuscrit cette plaque du Louvre, réplique plus développée d'une reliure carolingienne (lat. 9388), et nous reconnaîtrons sans peine, en Occident, la tradition iconographique suivie en Cappadoce ou dans



Fig. 620. — Fresque de Tavchanle. (Descente de croix).

Hautes-Études) ne nous permettent pas de déterminer la date d'après le style. Le fondateur du monastère, avant 977 (P. Fedele, *S. Maria in « Pallarra », Archivio della Società romana di storia patria*, t. XXVI, p. 357 sq.) conserva l'ancienne église et peut-être les peintures primitives (*op. l.*, p. 364). De Rossi les attribuait au VIIIe siècle (*op l.*, p. 354). Nous observerons que la Flagellation appartient au XIe et nous aurions peine à croire qu'un peintre antérieur à cette époque ait pu figurer Jésus traîné sur le sol. Cette scène brutale pourrait d'ailleurs appartenir à une autre époque, à celle de sainte Brigitte : Tunc autem ad terram ita trahitur et impulsive prosternitur crudeliter ut concusso capite dentes collidérentur (*Revelationes*, liv. IV, ch. LXX, Rome, 1628, t. I, p. 413). Dans l'abside, on imita la composition des Saints-Côme-et-Damien (Bertaux, *Rome*, t. II, p. 64 ; Diehl, *Manuel*, p. 672).

1. Bertaux, *Rome*, t. II, p. 53.

2. Tikkanen, *Psalterillustration*, I, p. 296. Les conclusions générales de l'auteur, p. 315, restent assez timides. Le Prieur, dans A. Michel, *Hist. de l'Art*, t. I, p. 362, et Hieber, *Miniaturen d. frühen Mittelalters*, p. 74, rattachent plus hardiment le manuscrit à l'Orient.

3. Phot Jerphanion.

la Copte 13 pour figurer aussi le Crucifiement et la Mise au tombeau. Enfin, avertis par ces exemples, nous découvrirons sans surprise, dans le Sacramentaire de Drogon, le prototype oriental imité par un Copte en 1250 [1].

Ainsi, nos remarques précisent ce que d'autres avaient entrevu. Maintenant, nous irons plus loin. Au risque de nous heurter à une autorité aussi sûre que celle d'Haseloff, nous rechercherons ce que l'Orient a pu fournir à la « Renaissance ottonienne ».

D'après cet érudit, les miniaturistes de Reichenau et de Trèves-Echternach auraient suivi deux traditions distinctes. A certains manuscrits carolingiens (groupe d'Ada), illustrés selon le goût oriental, ils auraient emprunté les portraits d'évangélistes et les canons; à l'ancien art chrétien d'Occident, le cycle évangélique [2]. L'école de Reichenau, depuis longtemps active et particulièrement florissante pendant la seconde moitié du x[e] siècle, fut touchée la première par le courant venu du Sud, par-dessus les Alpes, pour renouveler l'art allemand. « La restauration de l'empire romain a provoqué cette floraison artistique. Ce n'est point l'art contemporain de l'Italie, ce sont les siècles depuis longtemps écoulés qui ont inspiré les artistes et formé le caractère de la Renaissance ottonienne [3]. » En effet, dans ces miniatures, nous voyons reparaître certains traits de la manière antique : les fonds aux teintes dégradées, les paysages et les architectures, pourtant réduits à des indications sommaires, les figures imberbes. « On serait presque tenté de croire ici à la simple copie d'un modèle antérieur. Mais le caractère iconographique des images y contredit nettement [4]. » L'auteur se refuse pourtant, sauf en quelques détails, à y reconnaître l'influence des types byzantins [5].

Hieber [6], voulant caractériser le Codex Egberti et le distinguer des œuvres carolingiennes, met d'autres traits en lumière : clarté de l'ordonnance, importance de la figure humaine, vigueur dramatique, justesse de l'expression, architectures réduites, plantes stylisées, fonds unis, surtout cette technique qui s'attache au dessin plus qu'à l'effet pittoresque (zeichnerisch nicht malerisch), plus qu'au modelé. En fait, il contredit la

1. Voy., plus haut, p. 332
2. Sauerland-Haseloff, p. 130.
3. *Op. l.*, p. 171.
4. Haseloff, dans André Michel, *Hist. de l'Art*, t. I, p. 720.
5. *Op. l.*, p. 722.
6. *Die Miniaturen des frühen Mittelalters*, p. 117 sq.

théorie d'Haseloff ou, tout au moins, la corrige singulièrement, en affirmant que « la miniature allemande de l'époque romane ne fait point des tableaux, mais des illustrations », en déclarant cette technique « septentrionale, allemande ».

Nos recherches nous permettent de concilier les deux thèses. Les vestiges de la manière antique nous rappelleront les œuvres hellénistiques produites par Alexandrie, par Antioche ou par les cités côtières de l'Anatolie. Les caractères nouveaux appartiennent au réalisme oriental, qui a transformé ces premiers modèles, effacé le pittoresque, substitué l'illustration au tableau, la teinte plate au modelé. Le Paris. 510 et le Laur. VI 23 nous ont fait voir les phases successives d'une telle évolution. Il est vrai que Byzance a mieux conservé le style classique et surtout le modelé de la peinture alexandrine. Mais les artistes palestiniens, qui, vers le IXe siècle, illustraient, au moyen de teintes plates, le Paris. 923 et le Grégoire de Nazianze de l'Ambrosienne, passeront à nos yeux, pour les maîtres de l'école ottonienne. Ils lui auraient fourni non seulement sa technique, mais aussi « la base iconographique » qui soutient ses brillantes productions.

Déjà, les miniaturistes carolingiens avaient reçu de tels modèles. En certains cas, ceux des Ottons n'ont fait que les reproduire ou les développer. Ils ont pu traiter, par exemple, le Crucifiement et la Descente de croix d'après l'évangéliaire d'Angers, la Transfiguration et le Coup de lance, d'après le psautier d'Utrecht [1]. En fait, ils ne se distinguent de leurs prédécesseurs qu'en puisant plus largement aux mêmes sources, en imitant non plus seulement des types iconographiques, tels que le Baiser de Judas ou l'Incrédulité de Thomas [2], mais, surtout, des cycles, les cycles des évangiles illustrés. On a vu, en effet, qu'un évangile grec avait pénétré parmi eux, sinon à Reichenau, au moins à Saint-Gall [3], que d'autres avaient dû les guider dans le choix et dans la disposition des images. Ils y trouvèrent aussi les modèles de leurs compositions. L'étude des miracles nous le prouverait. Elle nous permettrait même de décider quelle rédaction eût leur préférence : Laur. VI 23 ou Paris. 74 ? La Nativité, à Aix-la-Chapelle [4], le Bon Sama-

1. Voy., plus haut, p. 222, 436.
2. Voy., plus haut, p. 578, plus loin, p. 638.
3. Stiftsbibliothek, n° 48 : voy., plus haut, p. 9, 13.
4. Voy., plus haut, p. 129.

ritain, à Munich [1], à Brême [2], à l'Escurial [3], rappellent le Laur. VI 23. D'autres morceaux se rattacheraient au Paris. 510 [4] ou au Paris. 115 [5]. Mais les plus nombreux [6] appartiennent à la famille du Paris. 74, à l'iconographie palestinienne. En veut-on une preuve évidente? Que l'on se rappelle ce que nous avons dit de la Fille de Jaïre. L'étude de ce thème nous a montré comment le Paris. 74 et le Codex Egberti dépendent du Paris. 923. Nous allons maintenant grouper le Paris. 923 et le Codex Egberti autour d'une cité de la côte syrienne. Le miniaturiste grec (fig. 621-622) reproduit, en la simplifiant un peu, la composition de Saint-Serge de Gaza [7], les deux scènes, l'une où Pierre prodigue ses soins et implore le Maître, l'autre où Jésus saisit la malade par la main. Or, le Codex Egberti [8] se distingue de la plupart des monuments grecs ou latins par un trait original : il retient le premier épisode, au lieu du second. Mieux que toute miniature byzantine, il nous montre ce que Choricius a voulu décrire : Pierre, debout, derrière la malade, lui soutient la tête, tout en priant Jésus. Et nous comprendrons mieux encore à quelle tradition se rattache tout ce groupe de manuscrits, lorsque l'un d'eux, l'évangéliaire de Gotha [9], nous rappelle aussi le Paris. 923.



621



622

Fig. 621-622. — Par s. gr. 923 (Belle-mère de Pierre).

Serions-nous surpris de retrouver, sur les bords du Rhin, les modèles conçus en Palestine ? Nous devinons aisément qui les apportait, qui apportait tous ces

1. Évangéliaire d'Otton III (Cim. 58) : Leidinger, *Miniaturen*, I. 39. Voyez une réplique plus simple dans Vöge, p. 233.
2. Phot. Pfeiffer.
3. Phot. Haseloff.
4. Le Lépreux du Codex Egberti, l'Hydropique de Reichenau.
5. Le Lépreux de Reichenau et de l'évangéliaire d'Otton III.
6. Paralytique de Béthesda, Aveugle-né, Démoniaque de Gérasa, Lunatique, Fils de la Veuve.
7. *Choricii Gazæi orat.*, éd. Boissonnade, p. 94.
8. Kraus, pl. XXII.
9. Fol. 53 v : phot. Pfeiffer.

« éléments byzantins » que d'autres ont relevés en ce temps [1]. Sans doute ces pèlerins qui, longtemps avant les croisades, visitaient Jérusalem par groupes nombreux [2], ces marchands grecs que l'on rencontre au xe siècle à l'embouchure de l'Oder [3], ces moines grecs que l'on voit voyager en ce temps à Reichenau, puis, à Hildesheim, au début du xie, à Angoulême, vers 1034, ou qui recevaient l'église d'Auriol, en 1040, ou bien encore, ces operarii qui construisaient, entre 1009 et 1036, la chapelle de Saint-Barthélemy à Paderborn [4]. Mais ces moines grecs pour la plupart venaient d'Italie. Les « Basiliens », établis en Calabre, vers la fin du ixe siècle, gagnent alors la principauté de Salerne, l'Apulie, la région du Vulture et la Campanie [5]. L'un d'eux rencontre, à Rome, Théophano et Otton III, qui le chargent de fonder un couvent grec près d'Aix-la-Chapelle [6]. Un clerc de Rossano, Jean Philagathos (Jean XVI), fit l'éducation de cet étrange empereur, qui s'entourait de protospathaires et de logothètes, qui ne se plaisait qu'à Rome et rêvait de rendre à la Ville Eternelle son antique splendeur [7]. Ainsi, « le courant venu du Sud » par-dessus les Alpes, qui entraînait en effet avec lui tant d'objets d'art [8], apportait à l'Allemagne les formes byzantines [9], disons plutôt les formes orientales, que les papes et les moines syriens avaient introduites dans d'illustres sanctuaires, tels que Santa Maria ad Praesepe, Sainte-Marie-Antique, Saint-Sabbas, San Bastianello in Pallara. Un peu plus loin, les fresques de Saint-Sabbas nous montreront que, si le peintre de Reichenau [10], vers la fin du xe siècle, a pu conserver, dans ses architectures légères, un lointain souvenir du décor pom-

1. Diehl, *Manuel*, p. 679.
2. Human, *Repertorium*, t. XXV, 1902, p. 18.
3. *Op. l.*, p. 29.
4. Müntz, *Revue Art chrétien*, t. XXXVI, 1893, p. 184-185 ; Human, *Repertorium*, t. XXV, 1902, p. 12, note 23.
5. Gay, *L'Italie mérid. et l'Emp. byz.*, p. 254 sq., 377.
6. *Op. l.*, p. 382.
7. *Op. l.*, p. 397.
8. Human, *Repertorium*, t. XXV, 1902, p. 20.
9. Voyez l'hypothèse de Kraus, confirmée par Toesca, *Pittura nella Lombardia*, p. 59. — Swarzenski, *Salzb. Malerei*, p. 48, pense que l'école de Ratisbonne, et, par son intermédiaire, celle de Salzbourg, au xie siècle, ont imité des modèles byzantins venus de l'Italie du Sud.
10. Chapelle de Saint-Georges, à Oberzell, peinte probablement sous l'abbé Witigowo (985-997). Voy. Haseloff, dans A. Michel, *Hist. de l'Art*, t. I, p. 712 sq.

péien, il n'en est point redevable seulement « aux modèles d'art primitif chrétien occidental [1] ».

L'influence byzantine, du XIe au XIIIe siècle. — Il est clair qu'avec le temps l'Occident finit par s'affranchir d'une pareille tutelle. Et, pourtant, au cours du XIe et du XIIe siècle, à certains moments, en certains lieux, il semble la rechercher de nouveau, et même avec plus d'attention. Des savants aussi autorisés que Bertaux, Diehl et Toesca, ou bien, Haseloff et Dobbert, ont signalé les progrès de l'influence byzantine en Italie et en Allemagne. Il serait superflu de mentionner les mosaïques de Vénétie et de Sicile [2], le Mont-Cassin et Sant' Angelo in Formis, les rouleaux d'Exultet et les portes de bronze [3], bien d'autres monuments dispersés dans l'Italie centrale, à Gênes, à Bologne, en Lombardie [4], enfin, les miniatures de Salzbourg et de Saxe-Thuringe, l'Hortus Deliciarum, les manuscrits et les peintures de Westphalie [5], si nous ne tenions à préciser, sur ce point, les conclusions de nos devanciers. Ils ont justement distingué la part de Byzance et celle de l'Occident. Ils nous ont laissé une tâche plus délicate, car ils ne pouvaient songer à discerner, dans cet héritage byzantin, le legs particulier de la tradition syrienne et palestinienne.

Notre étude des thèmes, nous y a aidé. Il est clair qu'à Saint-Marc, par exemple, parmi les mosaïques attribuées jusqu'ici à Byzance, certains traits dépassent les cadres de l'iconographie byzantine contemporaine : dans les Rameaux, ces groupes nombreux d'enfants, d'adolescents et d'adultes, dans la Cène, la table rectangulaire, Jésus bénissant le pain, Pierre et André aux extrémités, dans la Trahison, Jésus saisi au poignet et guérissant Malchus, dans le Crucifiement, deux soldats seulement se partageant les vêtements, tous ces détails nous rappellent le Rossanensis, le Petropol. 21, les ampoules de Monza, les fresques de Cappadoce ou le Copte 13. A plus forte raison, vers le Sud, dans le voisinage des couvents basiliens, nous pourrions relever, à la Palatine [6], à Monréale [7], à Saint'Angelo

1. Haseloff, *op. l.*, p. 720.
2. Diehl, *Manuel*, p. 502-527.
3. Voyez la belle étude de Bertaux, résumée par Diehl, *Manuel*, p. 670 sq.
4. Toesca, *Pittura nella Lombardia*, p. 123-128.
5. Voyez les recherches de Haseloff et de Dobbert, dans Diehl, *Manuel*, p. 680.
6. Nativité, Lazare, Rameaux : voy., plus haut, p. 151, 235, 264.
7. Innocents, Lazare, Judas : voy., plus haut, p. 161, 236, 334.9.

in Formis [1], à Sant'Urbano [2], sur les portes de Bénévent [3] et de Pise [4], sur le paliotto de Salerne [5] ou celui de Città di Castello [6], dans les rouleaux d'Exultet [7] ou sur les crucifix archaïques, tels que le n° 3 des Offices [8], bien des analogies avec les monuments d'Orient.

Ainsi, jusqu'aux origines de la Renaissance, un large courant, parti de la Palestine, entraîne vers l'Italie les types iconographiques. Il entraîne aussi les modèles du cycle narratif. Sans doute, le mosaïste du Monréale paraît se souvenir de Paris. 510 [9] ou du Laur. VI 23 [10] et fait ainsi la part la plus large à la rédaction de Constantinople. Mais, partout ailleurs, à Sant Angelo [11], à Sant'Urbano [12], enfin, à Saint-Marc [13] et dans l'Hortus Deliciarum [14], nous reconnaissons les variantes ou les répliques du Paris. 74 et du tétraévangile de Gélat.

Nous y reconnaissons même le prototype, aujourd'hui disparu, de ces deux manuscrits. Prenons la Samaritaine. Nous verrons sans peine que la rédaction primitive comprenait quatre scènes : 1° Joh. 4-7. La femme tenant son amphore, trouve Jésus, seul, qui lui demande à boire. 2° Joh. 4. 26-28. Les mains libres, elle écoute le Maître, tandis que les apôtres reviennent. 3° Joh. 4. 28-29. Elle annonce aux Samaritains

1. Lazare, Rameaux, Lavement, Jugement de Pilate : voy., plus haut, p. 235 sq., 259, 311, et, plus loin, p. 621.

2. Annonciation, Lazare, Rameaux, Judas, Crucifiement, Saintes-Femmes : voy., plus haut, p. 80, 233, 259, 336.7, 424.5. Début du XIIe siècle : voy. Zimmermann, *Giotto*, p. 53, 232. Venturi, t. II, p. 265, donne la bibliographie. Zimmermann et Bertaux (*Rome*, t. II, p. 64) ne voient à Sant'Urbano qu'un produit de la tradition locale.

3. Visitation, Massacre, Cène, Lavement : voy., plus haut, p. 90.5, 159, 291.5, 318.

4. Fuite en Égypte, Baptême, Transfiguration, Lazare, Rameaux, Cène, Lavement : voy., plus haut, p. 155.6, 181.4, 219, 233 sq., 258, 288.2, 317.1.

5. Visitation, Fuite en Égypte, Lavement : voy., plus haut, p. 90.5, 155.6, 318.

6. Nativité, Judas, Crucifiement : voy., plus haut, p. 102.9, 327.1, 403 4.

7. Nativité, Rameaux, Cène : voy., plus haut, p. 102, 259, 291.5. Dans l'exultet de Pise (Bertaux, H. Ét. C 1569 ; phot. Alinari 9877), l'Annonciation est identique à celle du psautier de 1066 et des Homélies de Jacques (p. 72).

8. Lavement, Descente de croix : voy., plus haut, p. 318, 479.2.

9. Paralytique de Capharnaüm, Hydropique, Dix lépreux.

10. Disciples d'Emmaüs : voy., plus loin, p. 641.

11. Bon Samaritain, Couronnement d'épines, Jugement de Pilate.

12. Massacre, Chemin de croix.

13. Paralytique de Capharnaüm, Hydropique, Aveugle-né (comparez avec la pl. 77 et le Berol. qu. 66), Couronnement d'épines, les apôtres, dans le Lavement, assis en file, de face (voy., plus haut, fig. 303, 304, 318).

14. Paralytique de Capharnaüm, Démoniaque de Gérasa, Reniement de Pierre.

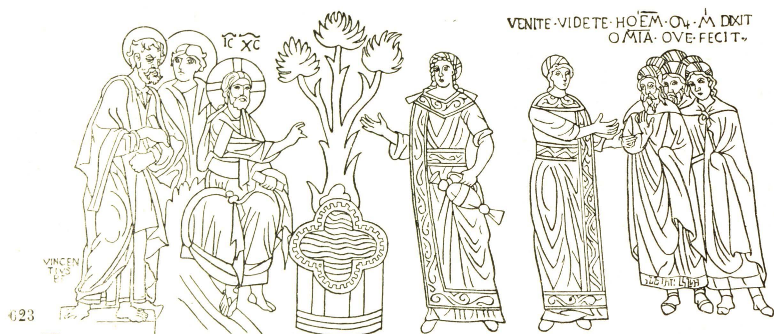






Fig. 623. — Mosaïque de Saint-Marc. — 624. Paris. gr. 74. — 625. Hortus Deliciarum (Samaritaine).

qu'elle a rencontré le Messie. 4° Joh. 4. 30, 40. Ceux-ci sortent de la ville, vont vers Jésus, le prient de demeurer chez eux. Tous nos copistes reproduisent les mêmes attitudes, les mêmes costumes, mais ils altèrent le cycle diversement. Le miniaturiste de Gélat [1] ne retient que deux épisodes, le second et le quatrième. Le Paris. 74 (fig. 624) [2], serait complet, sans une singulière omission que la mosaïque de Saint-Marc (fig. 623) [3] va nous expliquer. Ici, nous voyons la Samaritaine, d'abord, écouter Jésus (n° 2), puis, s'étant retournée, haranguer les siens (n° 3). Le miniaturiste byzantin (pl. 151), trouvant ainsi, dans son modèle, deux figures identiques, l'une près de l'autre, dos à dos, a supprimé la seconde, en sorte que les Samaritains paraissent arriver à l'improviste et surprendre l'entretien. Puis, on combine les deux scènes : dans l'Hortus Deliciarum (fig. 625) [4], le femme se tourne vers eux, comme pour leur montrer le Messie, au moment même où elle entend la parole divine, et, comme l'on a omis le premier entretien, on lui laisse, ainsi qu'à Saint-Marc, l'amphore entre les mains. Le fondeur de Bénévent simplifie encore cette étrange combinaison [5], où, loin du texte, on a confondu des événements qui ne pouvaient se produire au même instant.

Ainsi, la diversité même des répliques nous fait plus sûrement saisir l'unité de la rédaction palestienne qui a servi de modèle aux mosaïstes, aux peintres ou aux sculpteurs d'Italie et d'Allemagne. Par quelle voie ce cycle narratif a t-il pénétré dans leurs ateliers ? Si nous étions mieux informés, nous verrions les variantes du Paris. 74 passer de couvent en couvent, de Palestine en Calabre et de Calabre en pays sabin, dans ce célèbre monastère de Farfa [6], où un artiste latin du XIe siècle a interprété l'une d'elles avec cette liberté, cette verve sincère et hardie qui donne tant de charme au Copte 13.

Il en a retenu les traits orientaux : ce palmier [7] aux grappes

1. Fol. 230 v : Pokrovskij, *Opisanie*, p. 302, n° 218 ; *Evangelie*, p. 212.
2. Pl. 150-151.
3. Phot. Naya 3622.
4. Pl. XXXII.
5. Venturi, t. III, p. 696, fig. 646.
6. Vatic. lat. 5729, fol. 366 v, 367 v, 369, 370 : Beissel, *Vaticanische Miniaturen*, p. 29, pl. XVII ; *Gesch. Evangelienbücher*, p. 99, 344 ; phot. Preuss. hist. Institut 5472-77, 5493-96. Beissel énumère les sujets des 95 scènes évangéliques. Il observe que « des peintures grecques ont exercé quelque influence » sur plusieurs d'entre elles.
7 Pantocrator. 61, fol. 132. — Topographie de Cosmas : Vatic. gr. 699.

symétriques, dont « ceux qui suivent » le Roi-Sauveur s'apprêtent à détacher les palmes, selon le modèle de la reliure d'Etchmiadzin [1], cette fourche où Judas paraît subir le supplice infligé par Josué au roi d'Aï ou aux cinq rois, dans le rotulus de la Vaticane et les octateuques [2]. Il en a retenu les motifs et les types familiers à l'iconographie cappadocienne ou palestinienne : Marie près de la crèche, à droite, couchée sur le côté, le bras gauche abaissé devant la poitrine [3], les Mages alignés devant Jésus, le bourreau tenant l'innocent par les pieds, la composition des Rameaux, de la Cène, du Lavement, de la Trahison et de l'Incrédulité. Les apocryphes lui ont fait aussi représenter Salomé écoutant le conseil de l'ange, « Jacques » précédé par un de ses frères et conduisant Marie en Égypte, puis, à Nazareth [4]. Comme l'auteur du Paris. 74, il introduit ainsi l'iconographie syrienne au milieu du cycle narratif.

A ce cycle narratif, il emprunte plusieurs de ces épisodes secondaires que nous avons relevés dans les monuments byzantins, en étudiant Lazare ou les Rameaux. Parfois même, il conserve certains traits primitifs que nous n'y retrouvons plus. Sur le Thabor, il représente les disciples deux fois, ainsi qu'aux Saints-Apôtres et dans le Laur. VI 23 [5], mais en leur prêtant des attitudes plus exactement conformes au texte de Matthieu. D'abord, en effet, ils voient Jésus transfiguré : deux se tiennent debout, comme dans le codex de Rabula et la mosaïque de San Zeno, tandis que Pierre s'assied pour faire entendre qu'il lui est « bon d'être ici » et qu'il veut dresser trois tentes. Puis, plus bas, tous ensemble se sentent précipités contre terre [6]. Nous devinons ainsi une rédaction ancienne, peut-être hellénistique, celle qui pouvait fournir aussi certains motifs, rares au XIe siècle, tels que l'intérieur figuré par une coupe ou l'allégorie soufflant la tempête [7].

fol. 12 (Bauer-Strzygowski, *Weltchronik*, p. 168, fig. 23, Sinaït. 1186, fol. 147 v (Kondakov, II Ét. B 152, d'où Millet, *Art byz.*, I, p. 189, fig. 106). — Sur ce motif, Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, p. 243.

1. Voy., plus haut, p. 283.

2. Garrucci 144.2, 167.2; Strzygowski, *Physiologus*, p. 118, n° 20. — Dans le Copte 13, fol. 81, le traître est attaché comme un malfaiteur à une potence.

3. Voy., plus haut, p. 101 sq., p 105-106.

4. Voy., plus haut, p. 144-145, 155-157.

5. Voy., plus haut, p. 217, 231.

6. Voy., plus haut, p. 221.

7. Voy., plus haut, p. 568.

Cette rédaction ressemblait au Paris. 74. Elle en reproduisait les traits les plus saillants. Les trois bergers debout voient venir à eux une vraie théorie de figures angéliques ; quatre anges assistent au Baptême ; les apôtres, après la pêche miraculeuse, mangent autour du sigma, les uns debout, d'autres même assis [1] ; enfin, Jésus, dans la cour du prétoire, se sent frappé par deux longs roseaux, tandis que deux de ces mauvais plaisants se prosternent ensemble à droite (fig. 626). Ici, les deux manuscrits se touchent de très près, se trouvent unis par un trait qui leur est propre. En effet, le Paris. 74, dans la composition de l'Ἐμπαιγμός, se distingue de certains monuments qui dépendent des mêmes prototypes : tétraévangile de Gélat [2], mosaïque de Saint-Marc [3], porte de Bénévent [4]. Ceux-ci nous montrent la première des deux scènes rapportées par Matthieu (27. 28-29), les soldats posant la couronne sur la tête, mettant le sceptre dans la main et fléchissant le genou. Celui-là n'a que la seconde (Mat. 27. 30) : un Juif frappe Jésus qui avance, sans sceptre ni couronne, vêtu à l'antique (pl. 49). Sur une autre page (pl. 137), plusieurs bâtons se lèvent et les deux figures se prosternent à droite. A ce tableau, le miniaturiste latin n'ajoute qu'un trait : la couronne.

Beissel observait que la bible de Farfa forme, entre l'art de l'époque carolingienne et celui du style gothique, « un des chaînons les plus remarquables ». Nous dirons qu'elle nous montre par quelle voie la rédaction d'Antioche a pu atteindre le Trecento. L'Ambros. L 58 sup. nous prouve en effet que, jusques au xve siècle [5], on a imité ces codices primitifs, analogues à la Genèse de Vienne, où le texte sert de légende à l'image. Nous y voyons aussi l'Orient pénétrer dans l'ancien cycle narratif. Dans cette étrange vie de Jésus, les miracles de l'Enfance, d'après le pseudo-Thomas, tiennent autant de place que dans le manuscrit arabe de la Laurentienne, récemment décrit par Baumstark [6]. A l'iconographie palestinienne et cap-

1. Le cycle du Baptême, d'après le quatrième évangile, se trouve, sur certains points, resserré, sur d'autres, plus développé, plus près des sources.
2. Fol. 83 v. (Mat.), 136 v (Marc) : Pokrovskij, *Opisanie*, p. 282, n° 69, pl. III, 3 ; p. 289, n° 130. — La même scène, avec le Jugement de Caïphe, au fol. 213 v : *op. l.*, p. 297, n° 198.
3. Rohault de Fleury, *Évang.*, pl. LXXXVI. 2 ; phot. Anderson 14154.
4. Venturi, t. III, p. 702, fig. 650.
5. Ceriani, *Canonical histories*, p. V-VI.
6. *Oriens Christianus*, N. S., t. I, 1911, p. 249 sq.

padocienne, appartiennent le Baiser de Judas, l'Arrestation de Jésus, l'Incrédulité de Thomas ; aux Saints-Apôtres, au Petropol. 21, aux psautiers Chludov, au Berol. qu. 66, les femmes pleurant assises ; au Vatican. 1156, les chevaux des Mages passant la tête à travers la porte [1] ; au Paris. 64, le premier témoignage de Jean [2]; au Paris. 74, le baptême du peuple introduit dans le récit du quatrième évangile, pour illustrer une simple allusion qu'y fait le Précurseur [3].

Il est clair qu'un pareil manuscrit sort de la même lignée que la bible de Farfa. Le Reniement de Pierre [4] nous y a fait voir le modèle de cette composition singulière, dont nous ne connaissons d'autre exemple qu'à Gélat, où les deux servantes interrogent l'apôtre en même temps. Sur ce point, les trois miniatures nous laissent deviner une rédaction antérieure au Paris. 74, moins altérée par l'abus des lieux communs. Ce prototype logique et complet nous apparaîtra plus clairement encore à travers les nombreux épisodes du procès de Jésus.

Dans les deux manuscrits latins, ces épisodes forment un cycle artificiel, où l'on a interpolé Jean (19.1-13) dans le récit de Matthieu, entre les versets 18 et 19 du chapitre 27, à peu près selon la méthode suivie dans l'évangile de Nicodème. D'abord, Jésus comparaît devant Caïphe et les Juifs l'accusent auprès de Pilate ; puis, Pilate le fait couronner d'épines, le montre hors du prétoire à ses ennemis, l'interroge à l'intérieur et se lave les mains.

Les premiers épisodes se ressentent d'une singulière méthode. On tend à confondre les deux jugements, Caïphe avec Pilate, les brutalités de la populace avec les railleries des soldats [5]. Ainsi, la composition conforme au texte finit par céder devant la formule conventionnelle. La bible de Farfa [6] et l'Ambros. L 58 sup. [7] nous montrent encore les

1. Voy., plus haut, p. 152, fig. 93.

2. Fol. 20 : voy., plus haut, p. 187.

3. Joh. 1. 26. Ce verset, dans le texte latin (fol. 20 v.), est remplacé par un récit plus développé, emprunté à Luc. La venue de Jésus (Ecce agnus) répond au type du Paris. 115 et de Kahrié-Djami.

4. Voy., plus haut, p. 349.

5. Ambros. L 58 sup., fol. 48. — Paris. 74, pl. 46 b, 137 (Luc). — Gélat, fol. 213 v : Pokrovskij, *Opisanie*, p. 297, n° 198 (Luc).

6. Fol. 369 : phot. Preuss. hist. Institut 5492.

7. Fol. 47 : éd. Ceriani.

deux témoins, selon la tradition des vieux manuscrits byzantins, tournés, là, vers le grand-prêtre, comme dans le Pantocrator. 61 et le Chludov, ici, vers Jésus, comme dans le Paris. 115. Puis, ces figures disparaissent. Dans la bible, ainsi qu'à Gélat [1], Caïphe siège avec une escorte de gardes sans armes; dans l'Ambros. L 58 sup., l'escorte est armée. Nous voyons ainsi la substitution s'opérer progressivement. Dans le Paris. 74 (pl. 46 b et 85 a), elle est achevée.

A l'endroit où les Juifs accusèrent Jésus, la bible de Farfa nous rappelle le Rossanensis : ces hommes passionnés, agités, se partagent en deux groupes, aux côtés du gouverneur. Dans le Paris. 74 [2] et à Gélat [3], ils observent la réserve chère aux Byzantins, mais ils s'interposent aussi entre le juge et l'accusé et ce trait rare [4] indique encore une commune origine.

Le Jugement de Pilate nous amène au rétable de Duccio. Le maître siennois fait un autre choix, combine Jean et Luc, mais il finit aussi avec Matthieu, en nous montrant le geste célèbre que l'on imagina pour disculper l'autorité romaine. De pareils intermédiaires lui ont transmis l'antique procédé de la Genèse de Vienne, lui ont appris à représenter par une coupe l'intérieur du prétoire, où le gouverneur s'agite, selon le récit du quatrième évangile, tantôt interrogeant Jésus au dedans, tantôt parlementant avec les Juifs qui sont restés au dehors.

Prenons maintenant nos trois monuments latins et plaçons les en regard du Paris. 74 : nous retrouverons sans peine la rédaction originale que le miniaturiste byzantin a dépouillée de ses traits les plus caractéristiques. Lorsque Pilate interroge Jésus, après la Flagellation [5], nous y restituerons, ainsi que dans l'Ambros. L 58 sup., le prétoire sous l'aspect d'une coupe, tel que nous le montrent la bible et le rétable, et nous laisserons les Juifs au dehors, arrêtés par ce soldat que nous voyons, à Milan et à Paris, tourné vers la gauche, comme pour les empêcher d'entrer. Plus loin, dans la bible (fig. 626)

1. Fol. 80 v (Mat.) : Pokrovskij, *op. l.*, p. 281, n° 65.
2. Pl. 48, 86 b.
3. Fol. 135 : Pokrovskij, *Opisanie*, p. 289, n° 129 (Marc).
4. Nous ne l'avons relevé que dans le narthex de Studenica (église de Nemanja) : Pokryškin, pl. XV. Ailleurs, même dans l'Ambros. L 58 sup., fol. 50 v, ils viennent les derniers.
5. Pl. 177 a. Avant cet épisode, il a transposé et interprété à contresens le type conçu d'après Marc et Matthieu, puisqu'il place les Juifs entre le juge et l'accusé, quand ils devraient être hors de la salle (pl. 175, 176).

et le manuscrit de l'Ambrosienne (fol. 51 v), le gouverneur, étant sorti, leur présente leur roi, vêtu de la chlamyde et couronné d'épines, en l'entraînant par la main, ou bien, en le poussant par l'épaule. Dans la bible, nous voyons le Sauveur arrêté sur le seuil. Il est clair que, dans le Paris. 74, cette large arcade qui l'entoure, comme un saint dans sa niche,

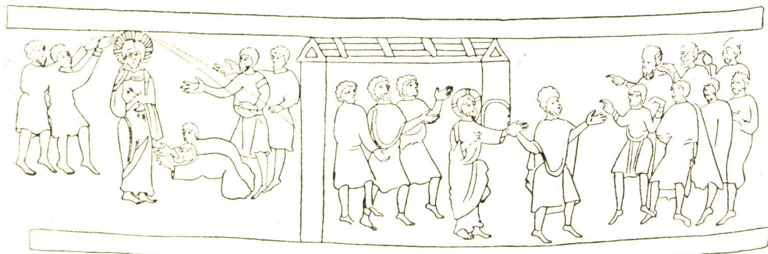


Fig. 616. — Bible de Farfa. (Jésus baffoué, Pilate le présente au peuple.)

représente la porte du prétoire, dont les murs et la toiture, de copie en copie, ont peu à peu disparu.

Lorsque Pilate se lave les mains, Matthieu nous fait entendre qu'il est resté assis. « Pilate était assis, jugeant, écrit un commentateur, et celui qui doit juger les vivants et les morts se tenait debout [1]. » Presque tous les iconographes, même le miniaturiste de Gélat, ont représenté la scène sous cet aspect. Pour avoir fait lever le juge, à ce moment décisif, il faut que le sculpteur de la colonne de Saint-Marc ait lu l'apocryphe. Nous savons qu'il a donné l'exemple à l'auteur du Paris. 74 et nous voyons maintenant ce motif palestinien se répandre en Italie, en passant par la porte de Bénévent [2], la bible de Farfa, l'Ambros. L 58 sup., pour atteindre Sienne et l'atelier de Duccio.

Ce dernier trait nous explique l'ensemble. Dans tous ces monuments, le jugement de Pilate tient une grande place et absorbe pour ainsi dire celui de Caïphe, parce que le texte apocryphe passe celui-ci sous silence et développe celui-là. La rédaction du Paris. 74 projette ainsi en Italie comme un reflet de la pensée orientale.

Cette pensée, nous pourrions la retrouver encore, au XIIIe et

1. Pseudo-Chrysostome, dans Migne, t. 62, col. 721.
2. Venturi, t. III, p. 701, fig. 649.

au XIVe siècle, dans les marges, décorées à la manière arménienne, de ces manuscrits « byzantinisants », tels que le Paris. lat. 18, le Vat. lat. 20, le Vat. lat. 629, que Dvořák [1] a si heureusement analysés. En tout cas, après avoir examiné la bible de Farfa, nous n'éprouverons aucune surprise à reconnaître l'iconographie et même la technique byzantine [2], sous le pinceau des miniaturistes du Dugento, à Bologne [3], à Vérone [4] et surtout à Sienne [5], tandis qu'en Allemagne, l'Hortus Deliciarum ou le livre de péricopes de Sainte-Erentrud annoncent les miniatures de Saxe-Thuringe et l'évangéliaire de Goslar [6].

IV. — Le drame sacré

La théorie de Mâle. — Déjà, notre lecteur a pu goûter le charme de ces clairs développements où Mâle sait si bien nous gagner à des idées neuves. Il nous permettra de lui procurer encore une fois un tel plaisir.

« On sait qu'au XIIIe siècle, nos artistes n'ont pas représenté toute la vie de Jésus-Christ. Ils ont choisi seulement les événements qui correspondent aux grandes fêtes de l'année. Un petit nombre de faits, toujours les mêmes, qui forment, par leur succession, une sorte de calendrier liturgique, — voilà uniquement ce que nous offrent nos plus riches cathédrales.

« Au XVe siècle, il n'en est plus ainsi. Plusieurs épisodes qu'on ne rencontre jamais à l'âge précédent commencent à prendre place dans l'art. La vie publique de Jésus-Christ, qui

1. Marc Dvořák, *Byzantinischer Einfluss auf die italienische Miniaturmalerei des Trecento, Mittheilungen des Instituts für oesterreichische Geschichtsforschung*, VI Ergänzungsband, Innsbruck, 1901, p. 792 sq., en particulier, p. 797-803. — Voy. Venturi, t. II, p. 498 sq., fig. 345-352.

2. Voy. Dvořák, *op. l.*, p. 819 et suiv.

3. Venturi, t. III, p. 470 sq. Voy., plus haut, p. 262.2, 413, 529.8, 548.3.

4. Vat. lat. 39 : D'Agincourt, *Peinture*, t. V, pl. CIII, CIV ; Beissel, *Vaticanische Miniaturen*, p. 36.

5. Dvořák, *op. l.*, p. 809 sq. Nous avons relevé bien des motifs byzantins dans les manuscrits de la Libreria Piccolomini, par exemple, le Pantocrator (Antiphonaire, 2e dimension, D, fol. 52), la Vocation de Pierre et d'André (Mostra di Duccio, manuscrit non coté, fol. 201), l'Hodégétria (Bibliothèque communale, Libro di sequenze ayant figuré à la Mostra di Duccio, en 1912, fol. 1), etc.

6. Dobbert, *Jahrb. preuss. Kunstsammlungen*, t. XIX, 1898, p. 139-160, 183-190.

jusque-là disparaissait presque entre les scènes de l'Enfance et celles de la Passion, se déroule désormais avec une certaine abondance de détails. Au xve siècle, il y eut, chose surprenante, des vitraux entiers consacrés à la vie publique. A la cathédrale d'Evreux, dans cette belle chapelle de la Vierge qui rappelle invinciblement à l'esprit le souvenir de Louis XI, une série de verrières du plus vif intérêt archéologique raconte la vie de Jésus-Christ. Or, on voit, à côté de scènes traditionnelles, des sujets tout nouveaux. On déchiffre successivement les Noces de Cana, la Rencontre avec la Samaritaine, la Tentation, la Femme adultère, la Multiplication des pains, la Transfiguration, le Repas chez Simon, les Vendeurs chassés du Temple, la Résurrection de Lazare, l'Entrée à Jérusalem. Il y a là des épisodes, comme la Femme adultère, la Samaritaine, la Multiplication des pains, que notre art français n'avait encore jamais représentés. D'où leur vient cette faveur soudaine? Je crois qu'on peut répondre, sans risquer de se tromper, qu'elle leur vient des Mystères [1]. »

En remontant aux origines, en prenant le drame sacré encore engagé dans le rite, lorsque, devant un sépulcre fictif, l'ange et les saintes femmes, échangent, en chantant, les propos que leur prête l'Évangile, P. Weber croit reconnaître aussi, dans les images, les gestes indiqués alors par les rubriques [2]. Lorsqu'il élargit sa théorie, Haseloff [3] lui objecte que les motifs nouveaux, apparemment empruntés aux mystères, se rencontrent d'abord à Byzance, où de tels jeux restaient inconnus. On pourrait reprendre cet argument à propos du xve siècle français, car entre les deux domaines, si éloignés l'un de l'autre, existe un intermédiaire, l'Italie.

Sans prétendre discuter une pareille thèse, sans sortir de notre propre domaine, nous avons dû chercher une autre explication du même fait et rattacher ce développement inattendu de l'iconographie narrative à un autre ordre d'idées. En Orient, les artistes du xive siècle nous ont paru revenir à la conception primitive et retrouver, en s'aidant de vieux modèles, ces cycles détaillés que l'on imagina, au ve et au vi^e^, afin d'instruire le peuple. Ainsi, deux théories s'opposent l'une à l'autre, non

1. Mâle, II, p. 39.
2. Weber, *Geistliches Schauspiel*, p. 32-33.
3. Voy., plus haut, p. 428.

sans doute pour se heurter, mais pour se corriger et se compléter réciproquement.

Les homélies dramatiques. — Mais voici qu'un livre récent semble venir corroborer l'argumentation de Mâle et de Weber. La Piana leur apprend que Byzance eut ses mystères avant l'Occident, entre le VIe et le Xe siècle. Il leur permet ainsi de passer nos frontières et de nous demander, à leur tour, si ce théâtre religieux n'aurait pas exercé une influence sur l'iconographie.

En effet, certains sermonnaires byzantins commentent l'Évangile comme s'ils écrivaient un drame : ils font suivre de dialogues, de monologues ou d'apostrophes[1] chacun des versets qu'avant eux on se contentait d'expliquer[2]. Simple procédé de rhétorique ? Non, nous répond l'auteur, car ces adroits plagiaires ont utilisé le texte d'anciens drames religieux, qui auraient été abolis à l'époque des Iconoclastes. L'un d'eux, dans l'ἐγκώμιον attribué à saint Proclus, en a même conservé le rythme.

Nous laissons à de plus habiles le soin de discuter cette hypothèse. Nous doutons que « l'homélie dramatique » ait jamais cessé d'être une simple leçon. Quant à l'ἐγκώμιον de Proclus, sous la forme métrique ainsi reconstituée[3], si, par un rythme plus libre, il diffère de la poésie des mélodes, si, par une composition plus complexe, il dépasse les dialogues lyriques de Romanos[4], il ne semble pas avoir reçu une destination bien différente. Les chants de l'Église grecque nous font trop souvent entendre la paraphrase des discours évangéliques, pour nous laisser croire qu'on ait passé du récit à la représentation[5].

On a peine à concevoir que le drame contenu dans le rite s'en soit jamais dégagé. Siméon de Salonique[6], au XVe siècle, blâmait l'erreur des Latins qui jouaient de grossiers mystères

1. La Piana, p. 70.

2. Le pseudo-Eusèbe, au VIIIe ou au IXe siècle, par exemple (Migne, t. 86, col. 373), s'exprime comme un exégète. Il écrit : Τὸ « ἄφες ἄρτι » οὕτως ἐστί, et, par ces mots, il amène un discours où Jésus développe la brève réponse que lui prête Matthieu.

3. *Op. l.*, p. 233.

4. Voy., plus haut, p. 397.

5. Chez les Syriens, les homélies en vers étaient récitées pendant les offices et les dialogues lyriques, nommés *sougîthâ*, étaient chantés par des chœurs à la suite des homélies. Voyez Rubens Duval, *La littérature syriaque*, p. 20-24.

6. *Dialogus contra hæreses*, ch. 23, dans Migne, t. 155, col. 113 C-D.

dans les carrefours et sur les places : « Si tu veux représenter ces faits et les apprendre aux hommes, célèbre l'office, tel que Jésus nous l'a légué, enseigne par la parole, compose des écrits et figure par les couleurs suivant la tradition. » Ainsi, le drame de l'Incarnation se déroulait dans le rite, dans l'homélie et dans l'image, mais sans sortir de ces cadres traditionnels. Il ne semble pas qu'une telle pensée ait jamais cessé d'inspirer les Byzantins.

Déjà, Cabasilas nous a expliqué comment, à leurs yeux, la liturgie évoquait « le spectacle de l'économie du salut » [1]. En interprétant les « figures », ils savaient voir le corps divin, lorsque le prêtre « sacrifie » les dons dans la prothèse, ils savaient voir le cortège funèbre et la venue triomphale du Souverain Juge, lorsqu'une procession solennelle les transporte sur l'autel. Parfois aussi, ces « figures » leur parlaient avec plus de clarté, soit, lorsque trois enfants, enfermés dans une fournaise fictive, « où ne brûlent que des cierges », voyaient « descendre l'ange », sous l'aspect d'un mannequin en cuir peint, levaient les bras et les yeux au ciel et « dansaient » [2], soit, lorsque, à Jérusalem, le patriarche, le Jeudi saint, lavait les pieds des apôtres, puis, le Vendredi, ayant attaché la croix sur ses épaules, se liait le cou avec son orarion et se faisait traîner par l'archidiacre jusqu'à la « Sainte Prison », enfin, le jour de Pâques, sortant du Saint-Sépulcre, trouvait deux « myrophores », leur disait : « Χαίρετε, Χριστὸς ἀνέστη », et les voyait tomber à ses pieds [3]. « Le premier des évêques figure le Seigneur, nous dit Siméon de Salonique..., il est tout naturel que des enfants, consacrés par le baptême, figurent ces trois enfants-là (les jeunes hébreux). » Il était naturel

1. Voy., plus haut, p. 28.

2. Χορεύουσι ne doit pas être pris à la lettre : il s'agit d'un pas rythmé. L'office de la fournaise, brièvement décrit par Siméon de Salonique (*Dialogus contra hæreses*, ch. 23, dans Migne, t. 155, col. 113 D), nous est connu par un recueil de « séquences musicales », daté de 1457, publié et commenté par Dmitrievskij (*Viz. Vrem.*, t. I, 1894, p. 585, voy., p. 590). Cet auteur en retrouve la trace en remontant jusqu'au xe siècle (*op. l.*, p. 592-596). Nous ajouterons que, dès le VIIe, Théophylacte Simocattès y fait allusion (livre IV, 16, Bonn, p. 199-200, cité par La Piana, p. 57, à qui l'article de Dmitrievskij semble avoir échappé).

3. Papadopoulos-Kérameus, Ἀνάλεκτα, t. II, p. 108 sq., 146, 191. Le rite du Lavement est décrit aussi, à Constantinople, au xe siècle, par le typicon de Sainte-Sophie (Dmitrievskij, Τυπικά, p. 129), au XIIe, par celui de l'Évergétis (*op. l.*, p. 547). Voyez aussi les euchologes, au XIVe siècle (Dmitrievskij, Εὐχολόγια, p. 349) et aujourd'hui (Εὐχολόγιον, Venise, 1891, p. 364).

aussi que des femmes, attachées au service divin, comme les diaconesses, chargées d'éclairer, d'encenser et de parfumer le monument sacré [1], pussent représenter les myrophores, en porter le nom. Mais ces « figures » accomplissent un rite. Leur geste accompagne l'hymne chanté par le chœur ou la leçon récitée par un clerc. Lorsque, le Jeudi saint, à l'étage supérieur de Sion, ou le jour de Pâques, devant l'entrée du sépulcre, le patriarche ou les « myrophores » entendent l'évangéliste, par la bouche du protopappas ou du diacre, raconter le lavement des pieds [2] ou l'apparition de l'ange [3], au même moment, ils imitent les actes qu'on leur indique : l'un retire son homophorion et son phélonion, attache un linge autour de sa taille et lave les pieds ; les autres pénètrent dans le tombeau, l'encensent et le parfument. Mais, seul, l'Évangile parle. Les acteurs ne détachent point du récit les paroles de leurs personnages. Ils n'en répètent aucune. Leur mimique muette respecte l'intégrité du texte sacré [4].

Cet office de Pâques ressemble à celui des Latins où se dessinent les linéaments du drame religieux [5]. Mais, en Occident, la leçon devient une antienne et le dialogue se dégage du récit. Deux prêtres, tenant l'encensoir, chantent ce qu'ont dit les femmes ; un diacre joue le rôle de l'ange. Le rite est altéré : une scène a remplacé le symbole.

A Jérusalem, ce rite symbolique remonte au moins au

1. Papadopoulos-Kérameus, *op. l.*, p. 179, 188, 199.

2. Joh. 13.3-13 : *op. l.*, p. 112.

3. Marc. 16.1 : *op. l.*, p. 119.

4. Bréhier (*Journal des Savants*, 1914, p. 107) nous assure, en s'appuyant sur un chapitre du Livre des Cérémonies (II. 40), que « les plus hauts personnages et l'empereur lui-même prenaient part à ces mystères », c'est-à-dire à de vraies représentations dramatiques. Or, l'auteur de ce chapitre ne nous décrit même pas un rite analogue à celui du typicon de Jérusalem. Il explique pourquoi, le jour de Pâques, l'empereur et certains dignitaires revêtent τοὺς λώρους, ces sortes d'écharpes que nous connaissons bien par les images. D'après « la tradition romaine », ils représentent ainsi les anciens consuls, εἰς τύπον τῶν παλαιῶν ὑπάτων, mais, d'après « nos conceptions religieuses », nous voyons dans cette pratique « une figure » de l'ensevelissement du Christ : εἰς τύπον ἡγούμεθα τοῦ ἐνταφιασμοῦ αὐτοῦ. On sait qu'aux yeux des liturgistes chaque pièce du costume ecclésiastique, chacun des rites de la messe, chacune des parties de l'église « figurait » un des événements de la Passion et de la Résurrection, ou bien, un des lieux sanctifiés par ces souvenirs. Il y a loin de là à une représentation dramatique.

5. Mone, *Schauspiele des Mittelalters*, t. I, p. 7 ; Weber, *Geistliches Schauspiel*, p. 32. On y entend des chants analogues (’Ανάστησον, Κύριε, ὁ Θεός μου = Surrexit Dominus de sepulcro. — Δόξα πατρί = Te Deum laudamus.

VI[e] siècle [1], puisque, sur les ampoules de Monza, les Maries encensent le Saint-Sépulcre, comme si, au lieu de voir l'ange assis sur la pierre, elles entendaient le diacre leur lire la péricope. Mais pouvons-nous concevoir qu'en ce temps on en ait tiré « un trope dramatique », comme fit l'Occident au X[e] ? Les Byzantins ont-ils jamais franchi ce pas décisif ? Des « danses » analogues à celles des trois enfants prenaient place dans d'autres cérémonies [2] et cette pratique favorisait certains abus, condamnés par les conciles [3], critiqués par de graves écrivains, raillés par Luitprand, lorsque, par exemple, le patriarche Théophylacte mêlait des baladins aux chants des hymnes sacrés [4]. La mimique rituelle pouvait donc dégénérer en un divertissement mondain, mais ces critiques mêmes nous démontrent qu'elle restait une figure, accompagnant, illustrant le texte, leçon ou chant, sans s'y mêler, sans l'altérer, sans le transformer en un jeu scénique. Puisqu'elle n'a pas changé, du VI[e] au XII[e] siècle, dans l'office de Pâques, à Jérusalem, du VII[e] au XV[e], dans celui de la fournaise, à Constantinople [5], nous conclurons que l'Église d'Orient resta toujours fidèle à ses principes, que Siméon de Salonique nous expose sa doctrine constante, lorsqu'il justifie le rite symbolique et condamne les mystères latins.

Aussi n'accueillerons-nous l'hypothèse de la Piana qu'avec beaucoup de circonspection. Mais nous savons que ces rites plastiques ont attiré l'attention des iconographes, leur ont appris à représenter non seulement l'encensoir des saintes femmes, mais aussi les candélabres qui éclairent le Lavement, les colonnades de la sainte Sion qui l'encadrent, et, surtout, Jésus portant sa croix, la corde au cou, image douloureuse,

1. Au temps d'Éthéria, on y célébrait déjà la procession des palmes (Duchesne, *Origines du culte chrétien*, 1[re] éd., p. 237). Voyez le même rite dans le typicon du XII[e] siècle (Papadopoulos-Kérameus, Ἀνάλεκτα, t. II, p. 16-21).

2. La Piana, p. 57.

3. Canon soixante et quinze du VI[e] concile : voy., dans Ralli-Potli, Σύνταγμα τῶν κανόνων, t. II, p. 478, le commentaire de Balsamon. Pour l'Occident, voy. Weber, *Geistliches Schauspiel*, p. 35.

4. D'après Cedrenus : voy. La Piana, p. 57. Théophylacte, étant mort en 956, il est clair que Luitprand, sous Nicéphore Phocas, faisait allusion à ces abus, lorsqu'il reprochait aux Grecs de transformer l'église de Sainte-Sophie en théâtre. La Piana et Bréhier (*Journal des Savants*, 1913, p. 360 ; 1914, p. 106) nous paraissent attacher à ce texte une importance excessive.

5. Voy., plus haut, p. 613, note 2.

qui a si vivement touché l'imagination des mystiques italiens. Et nous concevrons aisément que les « homélies dramatiques », récitées pendant les mêmes offices [1], leur aient suggéré certains tableaux étrangers aux évangiles et même aux apocryphes. Elles ont permis à Bréhier [2] d'éclairer l'iconographie de la Vierge. Celle de l'Évangile ne pouvait échapper à leur action.

Le drame qui se déroule dans ces écrits diffère sensiblement de l'histoire évangélique. Il comprend deux actes : le Baptême et la Descente aux Limbes. Le second représente un large développement de l'Évangile de Nicodème. Un lien factice les réunit en une même action, où le Précurseur joue le principal rôle, puisque, d'abord, sur terre, il proclame la divinité de Jésus et qu'ensuite, aux Limbes, il annonce sa venue. Le diable ourdit l'intrigue. Dès le début, Jésus essaie d'éviter ses embûches, lorsque, sur les bords du Jourdain, il ordonne au Précurseur de le baptiser comme un homme ordinaire, afin de laisser le « tyran » dans l'ignorance [3]. Mais le tyran veille et vient le tenter. Puis, il travaille à sa perte. Dans l'enfer, il recommande à l'Hadès de préparer ses chaînes, sur terre, il pousse ses agents : Hérodiade contre Jean, Judas contre Jésus. L'orateur insiste sur la Trahison, puis, passe rapidement à la sépulture. Joseph, devant Pilate, prononce un long discours, obtient le corps de Jésus, le descend, l'étend sur le sol, lui prodigue les soins funéraires, le pleure en présence des puissances célestes, accourues en foule [4]. A cette scène douloureuse, succède le triomphe, l'arrivée de Jésus aux Enfers et la libération des justes [5].

Le cycle des Saints-Apôtres se déroule sur le terrain paisible du récit évangélique. Pourtant, lorsqu'il dépasse le texte, par exemple, lorsque les Juifs « persuadent » Pilate [6], il nous

1. Celle du pseudo-Épiphane (Migne, t. 45, col. 440) était lue le Samedi saint à l'office du matin, à Jérusalem (Papadopoulos-Kérameus, Ἀνάλεκτα, t. II, p. 164), comme à Constantinople (typicon de l'Évergétis : Dmitrievskij, Τυπικά, p. 554). A Constantinople encore, au XIIe siècle, le Vendredi saint, après le 6e évangile de la Passion, *on lisait le sermon* de Georges de Nicomédie intitulé εἰς τὸν θρῆνον τῆς Θεοτόκου (Dmitrievskij, *op. l.*, p. 550).

2. *Journal des Savants*, 1914, p. 107.

3. La Piana, p. 74.

4. Voy. le pseudo-Épiphane, dans Migne, t. 43, col. 445 sq. La Piana, p. 95, aurait mieux fait de ne pas combiner ce texte avec le pseudo-Chrysostome (Migne, t. 62, col. 721), où un simple résumé de l'évangile de la Passion précède le récit de la Descente aux Limbes.

5. La Piana, p. 72-98.

6. Voyez, plus haut, p. 554.

laisse supposer qu'une « homélie dramatique » a développé l'allusion rapide de Chrysostome, qu'un commentaire dialogué a pu inspirer Eulalios[1]. C'est plus tard que le véritable drame, conçu d'après l'apocryphe, se reflète dans les images. Sans parler de la Descente aux Limbes, nous en voyons figurer en effet les deux épisodes les plus caractéristiques : l'entretien sur les bords du Jourdain et la sépulture. Nous comprendrons ainsi pourquoi l'on a représenté la Descente de croix et le Thrène bien des siècles avant la Mise en croix.

Si, en présence des images, nous plaçions les « homélies dramatiques » isolées, séparées des autres écrits, et surtout des textes liturgiques, leur influence nous paraîtrait considérable. Lorsque, en Cappadoce, nous entendons les personnages tenir des propos étrangers au texte évangélique, nous songeons d'abord à ces dialogues. Mais, en examinant de plus près le cycle du Baptême, à Hemsbey-Klissé et à Toqale[2], nous n'y reconnaissons point la mise en scène particulière à ces homélies[3]. Nous y voyons une suite d'épisodes choisis d'après les péricopes lues à l'office ; nous y lisons des paroles empruntées aux chants liturgiques ou aux synaxaires. Et, quand nous voulons comprendre la Descente de croix ou le Thrène, nous constatons que les sermonnaires s'expriment comme les mélodes, pour glorifier Joseph d'Arimathie[4] ou pour dépeindre la douleur de Marie[5], sans pouvoir nous assurer qu'ils leur ont donné l'exemple[6]. Et, lorsqu'ils nous expliquent vraiment les images, comme Georges de Nicomédie ou les Syriens consultés par

1. D'ailleurs, notre mosaïque, ainsi que la miniature du Pantocrator. 61 (voy., plus haut, p. 233), paraît suivre un des textes analysés par La Piana, ou tout au moins, l'apocryphe, en montrant l'épouvante que l'Hadès avouait avoir ressentie, « lorsque, disait-il, cet homme vint à ma porte et cria : « Ici dehors », et que ce Lazare, décomposé, bondit hors de mon sein, comme un lion hors d'une grotte, pour poursuivre sa proie, qu'il s'élança comme un aigle, ayant dépouillé toute faiblesse, en un clin d'œil. » (Pseudo-Eusèbe, dans Migne, t. 86, col. 392. Voy. La Piana, p. 155. Comparez avec *Evang. Nicodemi*, pars II, ch. IV, Tischendorf, p. 305).

2. Voy., plus haut, p. 197 sq.

3. Pseudo-Grégoire le Thaumaturge : La Piana, p. 72 ; Migne, t. 10, col. 1178. — Pseudo-Eusèbe : *op. l.*, p. 76 ; Migne, t. 86, col. 372 sq.

4. « Heureuses les épaules qui ont porté celui qui porte tout. » (Pseudo-Épiphane, dans Migne, t. 43, col. 449 C). — « Celui que fait trembler les chérubins, Joseph et Nicodème le portent sur leurs épaules. » (Voy., plus haut, p. 467).

5. Voyez, plus haut, p. 489, et La Piana, p. 335.

6. Voy., sur ce point, La Piana, p. 191. Comparez avec un stichère de l'office du Samedi saint : Papadopoulos-Kérameus, 'Ανάλεκτα, t. II, p. 175.

Jacoby à propos du Baptême, ils restent étrangers aux « homélies dramatiques ».

C'est dans l'office encore que nos Cappadociens ont trouvé l'allocution de l'ange aux bergers, les détails du Crucifiement [1] et, semble-t-il, le mot du gamin qui demande un rameau à son compagnon [2]. Nous n'en séparerons point les homélies, si nous voulons déterminer la part de ce qu'on pourrait nommer le drame sacré dans la formation de l'iconographie : à tous ces écrits, nous attribuerons une certaine influence, mais une influence limitée. Ils n'ont point provoqué l'éclosion d'un cycle iconographique étendu. Ni les Saints-Apôtres, ni les peintures archaïques de Cappadoce ne leur doivent ce récit détaillé qui occupe de longues frises. Au cycle narratif sorti de l'Évangile, ou aux types consacrés par une tradition séculaire, ils ont fait ajouter quelques thèmes, ou même, seulement quelques détails ; ils ont fourni plutôt les inscriptions que les images.

Ces réflexions peuvent nous aider à comprendre le rôle des représentations sacrées dans la formation de l'iconographie narrative, au XIIIe, au XIVe et au XVe siècle. Car ce sont les mêmes idées, les mêmes textes qui, alors, alimentent l'imagination des Latins. Ces idées ne leur furent point révélées seulement par les apocryphes grecs, surtout par l'*Evangelium Nicodemi*, que nous voyons, en Occident, traduit, dès le IXe ou le Xe siècle [3], interprété et exploité, au XIIIe [4] et plus tard, en particulier dans nos mystères [5]. Ils ont traduit et imité les « homélies dramatiques » elles-mêmes [6]. La Piana nous apprend aussi qu'ils ont composé sur de tels modèles le célèbre sermon « Vos inquam », faussement attribué à saint Augustin, le mystère « des Prophètes du Christ », celui de la « Résurrection du Sauveur » [7], enfin les « Planctus Mariae ».

Aussi nul ne sera surpris d'avoir vu citer, dans notre livre, le pseudo-Bonaventure après Georges de Nicomédie. Lorsque

1. Voy., plus haut, p. 130, 442, 448.
2. Voy., plus haut, p. 282.
3. La Piana, p. 326.
4. Richard Paul Wülcker, *Das Evangelium Nicodemi in der abendländischen Literatur*, Paderborn, 1872, p. 32, voit l'influence de cet écrit dans la Légende dorée (1292-1298), chez Dante, en France (Saint Graal, Speculum de Vincent de Beauvais), sans compter les nombreuses traductions, en Italie, en Allemagne et ailleurs.
5. Petit de Julleville, *Les mystères*, t. I, p. 205.
6. La Piana, p. 293, 327.
7. *Op. l.*, p. 298 sq.

Mâle [1] caractérise si justement l'esprit de ce franciscain, qui peint les choses avec un sens remarquable du détail pittoresque, du dialogue et du geste pathétique, il s'étonne et nous dit : « Rien de pareil avant les Méditations [2]. » Mais le mystique ne fait souvent que préciser les scènes entrevues par notre sermonnaire. On croirait qu'il met au point « une homélie dramatique », en la dépouillant de sa rhétorique et de ses subtilités [3].

Les mystères en Italie. — Ainsi, au moment où l'Italie mystique va faire une si large part, dans sa littérature [4] et dans son art, à la méditation et au spectacle des souffrances divines, elle recevait de Byzance, à la fois, des textes et des images. Mais ces textes et ces images lui représentaient surtout les scènes de la Sépulture. Le Dugento s'est attaché de préférence à la Passion. Il s'est plu à suivre le condamné sur la voie douloureuse. Il a créé de nouveaux thèmes : Préparation de la croix, Mise en croix. Il a fait du Crucifiement un vrai drame. Ce que Byzance avait commencé, au XIIe siècle, il l'a achevé. Puisqu'il a dépassé le cadre des « homélies dramatiques », on pourra nous demander s'il ne s'est point inspiré du drame sacré. Une pareille question nous mènerait trop loin de notre sujet. Nous nous bornerons à quelques remarques.

Certaines erreurs de Weber nous apprendront à procéder avec prudence avant d'attribuer un motif à l'influence des mystères. Prenons d'abord l'encensoir des saintes femmes et les étoffes du Saint-Sépulcre [5]. L'encensoir a passé des ampoules en Occident, dès le IXe siècle, dans le sacramentaire de Drogon et quelques ivoires [6], sans doute avec le rite, avant que le rite ait donné naissance au « jeu ». Vers le même temps, à l'intérieur du tombeau, nous voyons les étoffes flotter,

1. Mâle, II, p. 10.
2. *Op. l.*, p. 16.
3. Au moment où ce livre s'achève d'imprimer, M. Bréhier me fait l'amitié de me dire qu'il a trouvé de son côté la source byzantine des Méditations dans le Λόγος εἰς τὸν θρῆνον de Syméon Métaphraste, signalé par La Piana (*op. l.*, p. 336). Je le remercie vivement d'avoir attiré mon attention sur ce texte intéressant (voy., plus haut, p. 490).
4. Mâle, II, p 76 sq.
5. Weber, *Geistliches Schauspiel*, p. 32. Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, p. 166, a déjà contesté cette théorie.
6. Collection du Comte Harrach, Schloss Hrádek, en Bohême : Goldschmidt, n° 18. — South-Kensington, n° 266.67 : *op. l.*, n° 132 a.

d'abord, au-dessus du sarcophage [1], puis, dans le vide de la porte [2], d'ordinaire, sans que les femmes agitent l'encensoir [3], en sorte que les deux motifs, si souvent combinés dans la suite [4], furent d'abord indépendants. En Orient, sauf dans le Copte 13, on ne les rencontre pas ensemble. Les étoffes apparaissent en même temps qu'en Occident, au IXe ou au Xe siècle, en Cappadoce [5]. Elles prennent place, non point dans le Saint-Sépulcre, tels que l'adoraient les pèlerins, mais dans le tombeau primitif creusé au flanc de la colline, mais dans la composition purement historique conçue d'après l'Évangile. L'Évangile, il est vrai, les mentionne seulement à propos de la visite de Pierre [6]. Mais l'exégèse nous fait entendre que les deux Maries n'ont pu manquer de les voir. En effet, Chrysostome, commentant le récit de Jean [7], fait ressortir l'importance de ce détail. Les « linges étendus » passent à ses yeux pour le « signe de la résurrection ». La myrrhe les avait collés au corps comme du plomb : un voleur n'aurait point perdu son temps à les détacher, à rouler à part le suaire en bon ordre. Pierre comprit cette raison et crut [8]. Un peu plus loin [9], parlant de Madeleine, il complète l'évangéliste : « Puisque cette femme n'avait pas la pensée assez élevée pour admettre la résurrection d'après les suaires, il y eut quelque chose de plus : elle vit des anges assis, revêtus d'un costume éclatant. » Sans doute, il ne répète point cette remarque en commentant Matthieu, mais il est naturel que les iconographes, ainsi éclairés, aient mis les étoffes en évidence, sous les yeux des deux Maries.

1. Reliures de Munich (Cim. 57), vers 870, et de Paris (lat. 9390), IXe-Xe siècles : Goldschmidt, n°s 41, 84.

2. Ivoires de Dôle, Xe siècle, de Munich (Musée Nat., n° 160), fin du IXe, de Quedlinburg, début du Xe, de la Collection Martin-Leroy, X^e : Goldschmidt, n°s 30, 44, 147d, 148.

3. Sauf dans deux ivoires de South-Kensington, n° 380. 71, IXe-Xe s., et de Buda-Pesth, Musée, n° 26, vers 900 : Goldschmidt, n°s 126, 164.

4. Sacramentaire de Freising (Monac. lat. 6421), ann. 957-994 : phot. Riehn-Tiezte 2296. — Antiphonaire de Saint-Gall, Stiftsbibliothek, Cod. 390-391, ann. 986-1017 : voy. Goldschmidt, au n° 126. — Sacramentaire d'Henri II (Clm. 4456, Cim. 60), ann. 1002-1023 : Swarzenski, *Regensburger Buchma erei*, pl. IX. 21. — Autel d'or et reliure d'Aix-la-Chapelle : Aus'm Weerth, *Kunstdenkmäler*, pl. XXXIV. 1, 2, etc.

5. Hemsbey-Klissé, nef de Toqale : phot. Jerphanion.

6. Luc. 24.12 ; Joh. 20.3-8.

7. *In Joh. Homil.*, 85.4.

8. Théophane Kérameus, Homélie 93, dans Migne, t. 132, col. 668-669, résume et complète ce développement.

9. *In Joh. Homil.*, 86.1.

Ils n'ont imité le jeu que par exception, lorsque, s'écartant de la tradition, ils figurent l'ange ou les femmes tirant le linge [1].

Si Weber avait mieux étudié les monuments byzantins, il n'aurait pas cru reconnaître, à Sant'Angelo in Formis, le « jeu » des prophètes, moins encore ce qu'il appelle « die erste gemalte Darstellung eines mittelalterlichen Passionspiel » [2] ; il n'aurait point qualifié « d'innovations révolutionnaires » certaines compositions, tels que le complot de Judas [3], Jésus tourné en dérision [4], empruntées à notre cycle narratif, surtout, il n'aurait point comparé à une « coulisse de théâtre » la maison, sommairement indiquée, où la femme de Pilate se montre à la fenêtre. Ce motif singulier, le peintre latin le doit à la tradition syrienne et cappadocienne, qui le répète, au ve ou au vi^e^ siècle, sur une des colonnes de Saint-Marc [5], au xe, à Hemsbey-Klissé (fig. 627) et à Tchaouch-In [6], qui l'a conçu le plus simplement du monde, en confondant, comme nous l'avons vu bien souvent, deux scènes voisines : « Et pendant qu'il siégeait, sa femme lui envoya dire... » (Mat. 27.19). A Monréale [7], la femme, plus loin, à droite, debout sur le seuil de sa maison, donne ses instructions au messager, qui accourt déjà. Pour simplifier, on devait supprimer cet intermédiaire et la rapprocher.

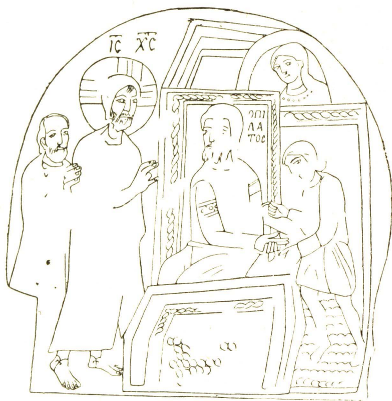


Fig. 627. — Fresque d'Hemsbey-Klissé. (Jugement de Pilate.)

1. Miniature de Saxe-Thuringe : Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, pl. XIX. 42 — Candélabre de Gaète, fin du xiiie siècle : Venturi, t. III, p. 658, fig. 613. — Vitrail de Sens : Martin-Cahier, *Cath. de Bourges*, ét. XV-XVI. — Ambros. L 58 sup., fol. 59 v : éd. Ceriani. — Peut-être ce motif se rencontre-t-il aussi en Orient : voyez, plus haut, p. 530.
2. Weber, *Geistliches Schauspiel*, p. 51.
3. On avait figuré ce sujet aux Saints-Apôtres : Heisenberg, *Apostelkirche*, p. 55, l. 5.
4. Voy., plus haut, p. 606, plus loin, p. 640.
5. Garrucci 497 ; Gabelentz, *Plastik in Venedig*, p. 18.
6. Phot. Jerphanion. A Sant'Angelo, dans le même cadre, Simon de Cyrène porte le costume antique, comme en Cappadoce : voy., plus haut, p. 363.
7. Gravina, pl. 18 c ; H. Ét. C 735.

A Samari, elle a fait un pas en avant de la porte et vient chuchoter aux oreilles du Juge, pendant qu'il se lave les mains. Sur la colonne de Saint-Marc, en Cappadoce, à Sant' Angelo, on a mieux respecté le récit : elle reste à distance, mais, dans le fond, où, faute de place, la porte se réduit à une simple lucarne.

Ainsi, les historiens du drame sacré, n'auront point à tenir compte de cette prétendue découverte [1]. Si on ne leur apporte pas d'autres preuves, ils resteront convaincus que la Passion fut tenue à l'écart jusque vers le milieu du XIIIe siècle [2]. Mais, à ce moment, on serait en droit de nous demander si de tels mystères n'ont point inspiré les primitifs.

En Italie, à partir de 1260, des pénitents nommés « Disciplinati » ou « Battuti », partis de l'Ombrie, parcourent les places, en se donnant la discipline et en répandant des larmes, « comme s'ils voyaient corporellement de leurs yeux la Passion même du Sauveur ». Ils célébrèrent d'abord ses souffrances en chantant des « laudes » ; puis, ils les représentèrent selon le modèle du drame liturgique qui était alors en honneur [3]. Ces premiers mystères, rédigés vers la fin du XIIIe siècle, appartiennent à l'époque des Méditations, reflètent les mêmes pensées. Mais les Méditations offraient aux artistes une matière autrement riche que ces « offices dramatiques », étroitement liés au rite et au texte canonique. Le Jeudi saint, on chantait ces offices, comme les « stichères » à Jérusalem, pendant que le prieur lavait les pieds des frères [4]. Le Vendredi [5], les « dévots », Marie, Jean et les femmes se partageaient les strophes d'une complainte, qui retrace en termes poétiques l'histoire de la Passion. D'autres jours, la laude paraphrase une « séquence du saint Évangile », d'après le missel romain, ou bien, l'un de ces vieux mystères latins où les acteurs se bornent à répéter les dialogues du texte sacré, en les dégageant du récit [6].

En dehors des laudes, vers le même temps, on avait com-

1. Also im 11. Jahrhundert... in Süditalien ein Passionspiel ! Das ist eine Erscheinung, mit der die Forschung über das geistliche Schauspiel von nun an zu rechnen haben dürfte : *op. l.*, p. 52.

2. Petit de Julleville, *Les mystères*, t. I, p. 57 ; Du Méril, *Origines latines*, p. 147.

3. Ernesto Monaci, *Rivista di filologia romanza*, t. I, 1872, p. 248 sq.

4. Monaci, *op. l.*, p. 256.

5. *Op. l.*, p. 268.

6. *Op. l.*, t. II, p. 29 sq.

posé, avec de tels dialogues, un mystère latin de la Passion [1]. A un certain endroit, par exemple, on y utilisait une antienne connue, en retranchant la partie du chœur [2]. Quelques interpolations ne nous tromperont pas sur le caractère très simple de cet ensemble, où l'on a combiné les quatre évangiles, pour en faire un récit unique, en les subordonnant au quatrième, à la leçon essentielle, celle du Vendredi saint [3]. Nos synaxaires byzantins nous ont livré le secret de tels arrangements. Depuis longtemps, les artistes en pratiquaient de semblables : la bible de Farfa nous l'a montré. Et si, dans le Jugement de Pilate, l'ordre du rétable correspond à peu près à celui du mystère, conclurons-nous que Duccio avait besoin d'un tel exemple?

Et même, imaginerons-nous qu'il a pris aux rubriques certains détails pittoresques ? Mais il n'y pouvait trouver que de très sobres indications [4]. Si parfois l'on y décrit tel geste, tel costume, représenté ailleurs dans quelque tableau, nous nous demanderons, en voyant alors, de toutes parts, la vie pénétrer dans l'art et faire éclater les cadres traditionnels, lequel du peintre ou du dramaturge a inventé le trait nouveau. Même au cours du XIV[e] siècle, quand le drame de la Passion se développe, en Allemagne [5] et en Italie [6], il reste si loin de la peinture qu'on ne pourrait sans paradoxe lui attribuer le mérite d'avoir frayé la voie. Accordons lui une part dans la formation du Trecento [7], mais une part limitée, comme le fut, en Orient, celle du rite, du chant ou de l'homélie. Il put enrichir le cycle narratif conçu d'après l'Évangile, il ne l'a point créé. La naissance du drame religieux et le développement de l'iconographie nous apparaîtront plutôt comme le double effet d'une même cause. « Ces rites extérieurs, observe de Martène, instruisent le peuple plus efficacement que les harangues des prédica-

1. Du Méril, *Origines latines*, p. 126 sq.

2. *Op. l.*, p. 138. Il s'agit du complot des Pharisiens, d'après Joh. 11. 47-52. L'antienne est publiée par Marius Sepet, *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1867, p. 11-12. — Mone, *Schauspiele des Mittelalters*, t. I, p. 60, cite des péricopes de la Passion où l'on distingue le récit et le dialogue, l'un réservé au chœur, l'autre à des chantres isolés.

3. Mone, *l. c.*

4. Sauf, pourtant, dans un « planctus » de la fin du XIII[e] siècle : E. de Coussemaker, *Drames liturgiques du Moyen Age*, Rennes, 1860, n° XX, p. 292.

5. Mone, *Schauspiele des Mittelalters*, t. I, p. 72 sq.

6. Voy. les devozioni de 1375, publiées par D'Ancona, *Rivista di filologia romanza*, t. II, 1875, p. 1 sq.

7. Voyez un exemple cité par Gabelentz, *Kirchliche Kunst*, p. 146, à propos du Jugement dernier.

teurs[1]. » Nous savons que les anciens Pères attribuaient la même supériorité à l'image[2]. Si donc l'on conçut le dessein de donner au peuple une instruction plus efficace, on dut perfectionner en même temps les deux procédés. Tant qu'on réduisait l'image aux « faits qui étaient des dogmes », on ne pouvait songer à composer un « office dramatique » avec les épisodes secondaires que l'iconographe négligeait. Mais un jour vint où un liturgiste du XIe siècle ne put se contenter « d'un tableau si incomplet », où l'œuvre du Saint Esprit lui parut aussi complexe que les événements humains, l'Évangile aussi détaillé qu'un livre d'histoire[3]. Le jour vint où un sermonnaire du XIIe déclara que la réalité avait dû dépasser de beaucoup le récit[4]. Ce jour-là, une pensée nouvelle allait rompre les barrières du dogme, affranchir l'imagination des artistes. En Occident, elle fit tomber celles du rite et ouvrit ainsi une large carrière un drame religieux.

1. *De antiquis Ecclesiæ ritibus*, III. 85, cité par Monaci, *Rivista di filologia romanza*, t. I, 1872, p. 252.
2. Voy., plus haut, p. 1-2.
3. Voyez, plus haut, p. 28.
4. Voyez, plus haut, p. 380.

CHAPITRE II

Le XIVe siècle

I. — Orient ou Italie ?

L'historien qui étudie les peintures du XIVe siècle tâchera d'éclaircir la question récemment posée par Strzygowski : Orient ou Byzance ? Mais, bien souvent, il échappe au dilemne. Il doit tenir compte d'un autre facteur, l'Italie. Strzygowski commença jadis sa marche conquérante à travers les « nouveaux domaines de l'histoire de l'art », en intitulant un livre qui traitait des origines : *Orient oder Rom ?* Après dix siècles, par Sienne et Venise, les Latins vont-ils prendre leur revanche ?

Revanche discrète, en tout cas, car les innovations brillantes de Giotto et du Quattrocento restent hors de cause. Mais, en pénétrant dans l'intimité des attitudes et des gestes, nous avons aperçu l'étroite parenté qui unit les monuments byzantins et slaves du XIVe siècle aux primitifs italiens. Ces ressemblances pouvaient s'expliquer par la communauté des origines, car nos analyses ont amplement prouvé un fait capital, qui, depuis longtemps, a fixé l'attention des historiens : vers la fin du XIIe siècle et au cours du XIIIe, en Allemagne, en France, en Espagne [1], et surtout en Italie [2], l'art byzantin exerce une influence prépondérante. Mais, bien souvent aussi, ne pouvant retrouver les prototypes parmi les anciens monuments, nous nous sommes demandé qui des deux a fourni.

1. Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, passim (l'auteur résume ses conclusions dans A. Michel, *Hist. de l'Art*, t. II, p. 360) ; Bertaux, dans A. Michel, *op. l.*, p. 417 ; Diehl, *Manuel*, p. 680.

2. Wulff, *Repertorium*, t. XXVII, 1904, p. 97 ; Toesca, *Pittura nella Lombardia*, p. 121 sq. Voyez l'étude approfondie de Marc Dvořák, citée plus haut, p. 610, note 1.

Nous étions arrivés à envisager sous ce jour nouveau l'œuvre de notre XIVe siècle, avant de connaître la thèse soutenue par Kondakov et Lichačev, dans leurs beaux livres sur l'iconographie de la Mère de Dieu. L'un et l'autre ont reconnu que les « motifs italiens y revêtent la forme byzantine »[1] et ne se révèlent, en conséquence, qu'à l'analyse patiente, analyse prudente et circonspecte, car nous ne serons jamais sûrs que l'antécédent byzantin ne nous ait pas échappé[2]. Kondakov observe que, dans ces milieux attachés à la tradition, habitués au travail de l'artisan copiant les anciens modèles, « toute composition d'icone nouvelle conserve l'*aspect byzantin*. L'apparence extérieure, à première vue, semble purement *grecque*, alors que, en fait, même les types consacrés par un ancien usage se trouvent modifiés sous l'influence de la peinture italienne »[3]. Il écrit encore, à propos des icones du Vatican[4] : « Ce remaniement n'a point atteint le type byzantin fondamental. Au contraire, à ce type, il a subordonné toutes les nouveautés artistiques empruntées aux maîtres de la Renaissance. »

On ne pouvait mieux définir la méthode de notre travail. Notre effort a devancé les vœux plusieurs fois exprimés par le patriarche des études byzantines, souhaitant de voir étudier les thèmes évangéliques selon l'exemple qu'il a donné à propos de la Mère de Dieu.

On remarquera pourtant que nos conclusions dépassent les termes fixés par Kondakov. Le maître paraît avoir négligé cette tradition toujours agissante dont Strzygowski et Baumstark ont fait ressortir l'importance, celle qui guide les Chrétiens d'Orient, en Égypte, en Palestine, en Syrie, en Mésopotamie, en Cappadoce, en Arménie, en Géorgie. Ainsi, après avoir analysé, avec sa pénétration habituelle, les œuvres primitives de l'école pisane, cette peinture barbare du XIe et du XIIe siècle, étrangère aux modèles byzantins, il nous déclare qu'elle provient en ligne directe de l'ancien art chrétien[5]. Cependant, un crucifix archaïque du même style, à Florence (Offices, n° 3), comme bien d'autres monuments de ce temps, comme les

1. Lichačev, *Ist. značenie*, p. 168.
2. *Op. l.*, p. 153.
3. Kondakov, *Ikonografija Bogomateri*, p. 92.
4. *Op. l.*, p. 139.
5. *Op. l.*, p. 115.

miniatures à peu près contemporaines de Saxe-Thuringe, nous laisse deviner l'imitation des Syriens et des Coptes, de ces types lourdement réalistes qui répugnaient au goût distingué des Byzantins. Aussi, au XIVe, en face des nouveautés qui nous éloignent de Byzance, sachant ce que l'iconographie latine doit à cette tradition vénérable, nous nous demanderons : Orient ou Italie ?

Un exemple nous prouvera qu'une telle question n'est point hors de propos. Nous le prenons dans les livres mêmes des savants russes. Il s'agit de la Vierge allaitant. Kondakov [1] en observe le type en Italie, au XIIe siècle, dans la mosaïque de Sainte-Marie-in-Trastevere (1145-1153), au XIVe et au XVe, dans la peinture siennoise et florentine. Quand il le rencontre à Karyès, dans le kellion où l'on conserve le typicon de saint Sabbas, il se refuse à croire la tradition rapportant que le grand prélat serbe avait acquis l'icone, vers le début du XIIIe siècle, pendant son séjour en Palestine. Il y reconnaît la copie d'un modèle italien, postérieur de plus de cent ans, étranger à Byzance. Mais nous savons que l'Occident n'a pas inventé ce motif familier. Les Coptes du VIe siècle, fidèles au souvenir d'Isis, l'ont traité plusieurs fois à Saqqara [2], à Baouît [3], sur certaines stèles [4], en s'inspirant des pensées qui se reflètent dans le Protévangile de Jacques [5] et les chants d'église composés, à partir du VIIIe siècle, par les mélodes palestiniens [6]. Des fresques coptes, une tradition continue conduit à la mosaïque romaine. On en suit la trace, au cours du Moyen Age, d'abord, au VIIIe siècle, sous la plume du pape Grégoire, écrivant à Léon l'Isaurien [7], puis, sur la reliure du Paris.

1. *Ikonografija Bogomateri*, p. 32 sq.

2. Quibell, *Excavations at Saqqara*, t. II, Le Caire, 1908, p. 63-64, pl. XL-XLI ; Foucher, *La Madone bouddhique*, *Mon. Piot*, t. XVII, 1910, extrait, p. 10, fig. 2 ; Lichačev, *Ist. značenie*, p. 164, fig. 372 ; Dalton, *Byz. art*, p. 285, fig. 174 ; Kondakov, *Ikonografija Bogomateri*, t. I (1914), p. 256, fig. 159.

3. Phot. Clédat ; Kondakov, *op. l.*, p. 297, fig. 160.

4. Berlin, Kaiser-Friedrich Museum, provenant de Medinet-el-Fajum : Wulff, *Beschreibung der Bildwerke*, t. III. 1, p. 36, n° 79. Voy. Wulff, *Repertorium*, t. XXXVI, 1912, p. 229.

5. *Protev.*, ch. XIX. 2 : καὶ πρὸς ὀλίγον τὸ φῶς ἐκεῖνο ὑποστέλλετο ἕως οὗ ἐφάνη τὸ βρέφος καὶ ἦλθε καὶ ἔλαβε μασθὸν ἐκ τῆς μητρὸς αὐτοῦ Μαρίας.

6. Ménée de Décembre, office du 24, espérinos, Athènes, p. 195 A : ἐπ δώσω σοι μαζόν. — *Op. l.*, p. 206 : πῶς σε γαλουχῶ ; — *Op. l.*, p. 207 A : οἱ μακαριστοὶ μαστοὶ Παρθένου. — *Op. l.*, p. 216 B : ἐκ μαζῶν γάλα τρέφεται.

7. Ajnalov, *Viz. Vrem.*, t. VI, 1898, p. 75.

lat. 10438, si toutefois elle peut passer pour authentique [1], enfin, dans la deuxième moitié du XIIe, sur la porte de Ravello (1179) [2] et dans les fresques de Saint'Angelo, à Pianella [3]. L'ivoire porte les sigles grecs. La porte et la fresque appartiennent à cette Italie du Sud si profondément pénétrée par l'Orient que l'on ne peut s'étonner d'y retrouver les traits essentiels du prototype copte de Saqqara et de Baouît : le nourrisson saisissant la main qui lui présente le sein [4]. C'est ce vieux modèle qui alors passe en France [5] et que Rome transmet au couvent de Saint-Étienne, sur le Soracte [6], à Florence [7], à Vérone [8], à Padoue [9]. Le Trecento figure volontiers aussi l'enfant prenant seul le sein, tandis que la mère abaisse la main pour le tenir. L'icone de Karyès, modèle de l'iconographie russe [10], représente la rédaction archaïque, presque byzantine, d'une de ces variantes [11], qu'ont interprétée, plus librement, les verriers de Vérone [12], l'école italo-grecque de

1. Venturi, t. II, p. 189, fig. 157 ; Foucher, *op. l.*, p. 9, fig. 1 ; Kondakov, *Ikonografija Bogomateri*, t. I (1914), p. 256, fig. 161 ; Goldschmidt, n° 79. Goldschmidt en conteste l'authenticité, justement en raison de cette scène, qu'il déclare inconnue en Occident, et des accessoires qui en font un sujet de genre. Mais nous savons que l'Occident a imité en ce temps le modèle copte. Ni le rideau, ni Joseph, ni la jeune femme ne peuvent nous surprendre dans la copie d'un modèle syro-égyptien, où l'on aurait peut-être voulu rappeler l'étrange vision rapportée par le Protévangile. En tous cas, les autres arguments proposés par Goldschmidt conservent leur valeur Voyez, pourtant, Venturi, t. II, p. 226, et la curieuse ressemblance de Stéphaton avec une figure de la chapelle de Saint-Jean, à Mistra (plus haut, p. 450, note 4).

2. Bertaux, *Art Italie mérid.*, p. 420, pl. XVIII.

3. Phot. Moscioni 2135. Sur la date, voy. Bertaux, *op. l.*, p. 284.

4. Sur le candélabre de Gaète, à la fin du XIIIe siècle (Venturi, t. III, p. 651, fig. 606), il ne fait aucun geste, en sorte que nous retrouvons à peu près la disposition d'un autre modèle copte, celui de la stèle de Berlin.

5. Fresque de Petit-Quevilly : Lichačev, *Ist. značenie*, p. 163, fig. 369.

6. Phot. Moscioni 21080. — Voyez aussi Wulff, *Beschreibung der Bildwerke*, t. III. 2, p. 74, n° 1906, pl. VI.

7. Tabernacle nommé il Madonnone : phot. Brogi 15458

8. Statuette du début du XIIIe siècle, aujourd'hui au Kaiser-Friedrich Museum : Wulff, *Beschreibung der Bildwerke*, t. III.2, p. 31, n° 1771.

9. Madonna dell'Arena, fresque de Giusto dei Menabuoni, fin du XIVe siècle : Venturi, t. V, p. 923, fig. 727 ; Kondakov, *Ikonografija Bogomateri*, p. 34, fig. 22 ; Lichačev, *Ist. značenie*, p. 162, fig. 367. Voyez aussi Lichačev, *op. l.*, p. 161, fig. 366, et Mariotti, *Ascoli Piceno*, p. 65 (fresque de S. Tommaso).

10. Kondakov, *op. l.*, fig. 26-30.

11. On en peut reconnaître une autre dans une icone italo-grecque du Vatican (*op. l.*, fig. 24) et dans certains tableaux giottesques (*op. l.*, fig. 23 ; Lichačev, *op. l.*, p. 163, fig. 148) ou catalans (Bertaux, dans A. Michel, *Hist. de l'Art*, t. III, p. 750, fig. 437).

12. Icone en verre doré, au Musée de Cluny : Venturi, t. V, p. 1089, fig. 818.

Venise [1], les peintres de Bologne [2] et de Fabriano [3]. Si donc Kondakov a raison de la revendiquer pour le Trecento, on conclura que l'Italie a rendu simplement ce qu'elle avait reçu [4]. Mais, voici que Lichačev nous découvre une autre réplique de la madone copte, sur le sceau d'un métropolite de Cyzique, antérieur aux Paléologues [5]. Accordons à Kondakov [6] qu'on l'y a copiée par hasard, sans l'admettre dans la véritable iconographie byzantine. Nous constatons tout au moins qu'elle avait cours en Orient avant le Trecento et nous nous demanderons, en voyant Marie incliner déjà la tête sur la stèle de Berlin, à Baouît et à Ravello, si vraiment l'Italie a servi d'intermédiaire, s'il est juste de lui attribuer tous les traits nouveaux qui distinguent des anciens types l'icone serbe [7] et de rejeter entièrement la tradition conservée à Chilandari.

Ainsi, il nous paraît acquis qu'on ne pourra désormais tenter d'expliquer l'art du XIVe siècle, chez les Byzantins et les Slaves, sans examiner les deux facteurs : Orient et Italie. Mais ils n'absorberont pas toute notre attention ; ils n'effaceront pas de notre souvenir la grande tradition byzantine ; ils ne cacheront pas à nos yeux l'œuvre créatrice dont l'honneur revient à la Byzance des Paléologues. Kondakov et Lichačev, profonds connaisseurs du Trecento, en ont reconnu le mérite. A nous-mêmes, qui devons à Mistra le meilleur de notre vie scientifique, il est permis d'exprimer notre estime pour cet art vigoureux, sûr de son effet, distingué dans le dessin et la couleur [8]. Byzance, à ses derniers jours, a produit de vrais talents dans l'art comme dans la littérature. Chez elle, aussi bien qu'en Italie, plus tôt peut-être, l'humanisme a ouvert les voies à un art plus souple, plus pittoresque. « Les auteurs classiques apprirent aux Byzantins l'esthétique alexandrine. Nicétas Choniate, Manuel Philès, Eugénicos se firent les disciples de Philostrate. Ils habituèrent leurs lecteurs à apprécier

1. Lichačev, *op. l.*, p. 34, fig. 42 (collection de l'auteur).

2. Andrea da Bologna (1372), Lippo Dalmasio (1376-1410) : Venturi, t. V, p. 944, 950, fig. 741, 746. — Giovanni da Bologna : Lichačev, *op. l.*, p. 35, fig. 43 ; Kondakov, *op. l.*, p. 99, fig. 46.

3. Venturi, t. V, p. 852, fig. 676 ; Mariotti, *Ascoli Piceno*, p. 83, 96.

4. On observera que le pseudo-Matthieu, ch. XIII. 3, moins précis que le Protévangile, dit simplement : « Ses mamelles sont pleines de lait. »

5. Lichačev, *op. l.*, p. 162-163.

6. *Ikonografija Bogomateri*, t. I (1914), p. 258.

7. Kondakov les a relevés, dans l'*Ikonografija Bogomateri*, à la p. 38.

8. Millet, *Art byz.*, II, p. 945 sq. ; Diehl, *Manuel*, p. 700 sq.

les menus détails d'un paysage, surtout à louer, dans une œuvre d'art, la beauté de la forme, l'expression de la vie et mieux encore l'habileté du travail [1]. » Rien n'interdit de penser que ces artistes aient alors innové, dans le même sens que les Italiens, sans les imiter. Mais les œuvres sorties de leurs ateliers, j'entends des ateliers constantinopolitains, nous sont encore connues en trop petit nombre pour nous permettre d'apprécier leur rôle avec exactitude.

Un autre ouvrage nous en fournira sans doute l'occasion. Ici, nous avons limité notre programme à l'iconographie de l'Évangile. En restant sur ce terrain, nous avons tenté de discerner les emprunts dont la tradition byzantine s'est enrichie au XIVe siècle. Ces emprunts diffèrent selon les régions.

II. — L'École macédonienne

Les peintures serbes et russes. — Nous avons distingué deux écoles : l'une, en Macédoine, l'autre à Mistra et au Mont-Athos. Il n'est presque pas de thème qu'elles aient traité exactement selon le même modèle. Nous espérons que l'on admettra cette conclusion comme un fait acquis. Après nos longues analyses, quelques observations suffiront pour nous faire clairement saisir les différences qui les séparent, clairement discerner les sources où elles ont puisé.

On connaissait déjà par Miljukov, Kondakov, Pokryškin, Petković [2], l'importance de la peinture serbe, au XIVe et au XVe siècle, en Serbie, en Vieille Serbie et en Macédoine. Si l'on ajoute les quinze monastères de la Fruška Gora, explorés autrefois par le comte Uvarov, on peut dresser une liste imposante de monuments datés, répartis sur une vaste étendue [3]. Ce sont, le plus souvent, de grands édifices, couverts de fresques nombreuses. Notre trop rapide voyage aux environs d'Uskub, en 1906, nous causa une heureuse surprise. Quand on parcourt ce beau pays, qui était alors désolé par la haine et le meurtre, on sent qu'un puissant empire a laissé sur le

1. Millet, *Art byz.*, II, p. 943.
2. Études sur Žiča et Kalinić, dans *Starinar*, 1906-1908.
3. Kondakov, *Ikonografija Bogomateri*, p. 105.

sol des témoins irrécusables de sa grandeur. Milutin et Dušan y firent revivre, pendant un temps, la grande tradition byzantine. Les quelques monuments que nous avons pu décrire et commenter, dans le présent volume, Nagoriča (1317/1318), Gračanica (avant 1321/1322), Mateica (règne de Dušan), Ljuboten (1337), monastère de Marko (1344/1345), Čurčer (restauré en 1483/1484), en Vieille Serbie [1], suffiraient à le prouver.

Nous résumions, en ces termes, il y a six ans (1908), l'impression que nous avait laissée les peintures serbes. « L'iconographie des églises serbes paraît non seulement plus complexe, mais aussi plus avancée qu'à Mistra. Les peintres de krals ont montré peut-être moins de hardiesse dans les procédés, moins de force et de hauteur dans le style, mais le souffle de la Renaissance semble les avoir plus largement pénétrés [2]. » Kondakov, dans un livre récent (1911) [3], a défini, avec plus de précision, le rôle du Trecento : « L'iconographie grecque de l'Italie se fraya un chemin, avant tout, à travers la Dalmatie, vers la Serbie. La tradition rapporte que saint Sabbas apporta à Chilandari, sur l'Athos, l'image de la Mère de Dieu allaitant. Cette image reproduit, nous l'avons vu, un original siennois [4] et s'est répandu chez nous, en Russie, de très bonne heure. Les peintures murales serbes, ainsi que l'ornement sculpté des églises, représente le même remaniement des originaux byzantins (depuis le XIVe siècle environ) que la peinture d'icones italo-crétoise..., une variante du style byzantin, élaborée sous l'influence italienne par l'école locale, mais conservant les dehors du type grec. Assurément, il y avait en Serbie des maîtres grecs ; mais, qui, en dehors des peintres serbes, aurait exécuté les fresques de Dečani, Gračanica, etc, avec des inscriptions slaves ? Assurément, à la base se trouvait la maîtrise grecque ; mais, ce n'est point aux Grecs seuls qu'en appartient la rénovation, aux XIVe et XVe siècles. »

Des maîtres grecs nous avons retrouvé deux signatures, chacune au bas de la robe d'un saint, à Nagoriča et à Lesnovo [5].

1. Sur les dates, voyez Millet, *École grecque*, p. 12.
2. Millet, *Art byz.*, II, p. 954.
3. Kondakov, *Ikonografija Bogomateri*, p. 203.
4. Le seul exemple siennois cité par l'auteur, celui d'Ambrogio Lorenzetti (Venturi, t. V, p. 721, fig. 585) diffère notablement du type serbe. C'est plus tard seulement que ce modèle fut imité par un peintre grec : Kondakov, *op. l.*, p. 37, fig. 25.
5. Millet, *Art byz.*, II, p. 952-953 ; *École grecque*, p. 13, fig. 2.

Si l'on devait déterminer la nationalité des artistes d'après la langue des inscriptions, il faudrait leur attribuer en entier l'admirable ensemble de Nagoriča et bien des parties à Gračanica, à Mateica, à Lesnovo et ailleurs. Il faudrait aussi se souvenir que l'on a souvent repeint et changé ces textes, observer enfin que, en 1315, dans une modeste chapelle de Verria, en pays grec, Caliergis, « le meilleur peintre de la Thessalie [1] », interprète les mêmes types, et que, plus tard, au cours du XIV[e] et du XV[e] siècle, les petites églises de Castoria et du lac de Prespa nous prouvent encore qu'une même école travaillait dans la Macédoine occidentale et en Vieille Serbie. Aussi, sans chercher plus longuement à distinguer la part respective des deux races, nous prendrons dans son ensemble l'école serbe et macédonienne, et nous essayerons d'en dégager le caractère particulier.

En Russie, l'œuvre des Grecs apparaît plus clairement : les chroniques mentionnent les églises qu'ils ont construites ou décorées, à Novgorod et à Moscou, en 1338, 1343, 1378, 1395, et les disciples qu'ils ont formés [2]. Ces maîtres appartenaient naturellement à l'école la plus proche et la plus florissante, celle des Balkans. Dans les fresques récemment retrouvées à Novgorod (Saint-Théodore-Stratilate, vers 1370) ou dans le voisinage, à Volotovo (1363), à Kovalev (1380), Muratov [3] a reconnu la manière pittoresque, « impressionniste », que nous-mêmes avons observée dans la Métropole et au Brontochion de Mistra, ainsi qu'en Vieille Serbie. Dans les miniatures et les icones de ce temps, Lichačev [4] aperçoit l'influence des modèles sud-slaves. Il y retrouve la technique du psautier serbe [5]. Ainsi, l'on rattacherait à l'école macédonienne l'important mouvement artistique dont Novgorod fut le centre. Nos études iconographiques confirment ces conclusions. Aux exemples indiqués par notre exposé [6], nous en pourrions ajouter

1. D'après la dédicace : Delacoulonche, *Archives des Missions*, t. VIII, 1859, p. 270, n° 90 ; *Izvjestija russk. Inst.*, t. IV.3, 1899, p. 129 ; H. Ét. C 714.

2. Rovinskij, *Obozrjenie Ikonopisanija v Rossii*, p. 2 ; Muratov, dans Grabar, t. VI, p. 158.

3. Voyez son excellent exposé dans Grabar, t. VI, p. 156 sq., en particulier, p. 174, 178.

4. Lichačev, *Manera pisma Andreja Rubleva*, p. 82-84.

5. Lichačev, *Ist. značenie*, p. 319.

6. Voy., plus haut, p. 75 (Annonciation), 144 (Nativité), 160 (Stichère de Noël), 183 (Baptême), 229 (Transfiguration), 240 (Lazare), 275 (Rameaux), 316 (Lavement), 256 (Reniement), 264, 267 (Chemin de croix), 390, note 4 (Mise

bien d'autres. Par exemple, Gračanica nous donne, cinquante ans plus tôt, la Transfiguration de Kovalev [1] et surtout cette extraordinaire Descente aux Limbes, si mouvementée, de Volotovo et de Saint-Théodore-Stratilate, à Novgorod [2]. Ainsi, sans confondre les deux écoles, sans perdre de vue les différences qui les séparent, nous les réunirons en un seul groupe et nous chercherons à en discerner les éléments constitutifs. A côté de la tradition byzantine, nous apercevrons, dans leurs œuvres, l'action de trois facteurs différents : l iconographie cappadocienne et palestinienne, les tétraévangiles à miniatures nombreuses, enfin, l'Italie.

Influence de l'Orient. — La Cappadoce a transmis aux Serbes l'usage des frises. Ils en dessinent jusque sur les deux parois du sanctuaire [3] et dans le narthex [4]. Dans le naos des grandes églises cruciformes, lorsqu'aucun pilastre ne ressort sur la surface des parois, ils les développent sans interruption, en passant sous les bas-côtés et à travers le transept, d'un bout à l'autre de l'édifice. Parfois même, ils empruntent deux faces, sans tracer de séparation aux angles [5]. Ils y représentent les martyres ou les portraits des saints suivant l'ordre du Ménologe [6], l'histoire de saint Georges [7], l'Hymne Acathiste [8], la vie de la Vierge [9], enfin, l'enfance du Christ [10], les miracles [11], et la Passion [12]. Les miracles, librement choisis, groupés dans un ordre factice, parfois entre des lignes verticales coupant la frise [13], nous rappellent le Paris. 510 et, mieux encore, le transept de Toqale ou Saint-Théodore, près d'Urgub.

Au contraire, dans les églises de Mistra et de l'Athos, les

en croix), 410, 414, 448 (Crucifiement), 478 (Descente de croix), 485 (Pietà), 506 (Thrène), 530-533 (Saintes Femmes).

1. Muratov, dans Grabar, t. VI, p. 187.
2. Okunev, pl. XXII; Grabar, t. VI, p. 171. On la rencontre aussi à Studenica, dans l'église de Milutin (1314) : Pokryškin, p. 56, pl. LXIII.
3. Nagoriča, Mateica.
4. Gradac, grande église de Studenica, Kalinić.
5. Monastère de Marko.
6. Nagoriča, Gračanica.
7. Nagoriča.
8. Monastère de Marko.
9. Gradac, Studenica (église de Milutin).
10. Kalinić.
11. Čurčer.
12. Marko, Čurčer, Rudenica.
13. A Ljuboten, on a groupé, d'abord, les Noces de Cana et la Samaritaine, d'après Jean, puis, le Démoniaque et l'Hydropique, d'après Luc ; à Mateica, le Démoniaque et la Vocation de Lévi, puis, la parabole des Invités à la noce.

peintres grecs ou crétois isolent chaque sujet. La Métropole, par exemple, doit aux artistes de la région la plupart de ses peintures, fêtes, Passion et Résurrection, miracles du bas-côté Nord, légende de la Vierge, vie de saint Démétrius, des saints Côme et Damien, distribuées dans des cadres restreints. Le peintre de la Péribleptos, poussant à l'excès le système, partage les menus épisodes de l'enfance de Marie entre des panneaux trop étroits [1]. Au catholicon de Dionysiou ou de Dochiariou, aussi bien dans l'hémicycle des absides latérales que dans les voûtes assez larges pour contenir deux compositions sur chaque rang (fig. 629), l'inévitable bande rouge, teintée de brun, aide toujours le fidèle à distinguer les sujets. Dans ces deux centres, si nous rencontrons une frise, nous pouvons l'attribuer à de tout autres artistes. Ainsi, la Métropole nous laisse voir, dans les miracles du bas-côté Sud et dans le Jugement dernier, l'épanouissement de cette technique « impressioniste » qui apparaît cent cinquante ans plus tôt, à Nérez, près d'Uskub. Le transept du Protaton, le narthex de Vatopédi (fig. 628), ou même, dans une moindre mesure, les absides latérales de Lavra (fig. 476), enfin, le réfectoire de Lavra et de Dionysiou dépendent de l'iconographie macédonienne.

Nous aurions moins insisté sur ces deux procédés, s'il n'appartenaient à deux traditions bien distinctes. La frise, avec ses nombreuses inscriptions, sert d'enseignement. La composition, clairement limitée par un cadre, expliquée par un simple titre, constitue un œuvre d'art. Strzygowski rattache l'une aux rouleaux de papyrus, l'autre aux codices de parchemin, la première à l'Égypte, la seconde à la Mésopotamie [2]. Saqqara, Baouît, le Deir-Abbou-Hennis nous montrent quels exemples ont suivis, au VIe siècle, les mosaïstes de Saint-Serge, à Gaza [3], et des Saints-Apôtres, à Constantinople, plus tard, les peintres de Cappadoce et de Serbie, enfin, à toute époque, nous l'avons vu, les miniaturistes qui illustrèrent l'Évangile [4]. Mais nous comprendrons sans peine que Byzance ait retenu le cadre hellénistique des Virgiles et des Homères illustrés, qu'à l'enseignement elle ait préféré soit le tableau artistique, soit l'image pieuse. De même, les peintres de Grèce ou de

1. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 128, 131.
2. Bauer-Strzygowski, *Weltchronik*, p. 179-180.
3. Voyez la description du Nil dans Choricius, éd. Boissonade, p. 117-118.
4. Voyez, plus haut, p. 5 sq.



Fig. 628. — Fresque de Vatopédi, au Mont-Athos.
(H. Ét. C 268).

Fig. 629. — Fresque de Dionysiou, au Mont-Athos.
(H. Ét. C 286).

Crète décorent les murs des églises, comme s'ils alignaient des icones.

Même lorsque les Serbes composent ces tableaux complexes que nous avons relevés à Gradac ou à Gračanica, en étudiant la Nativité et le Baptême, ils continuent la tradition des iconographes cappadociens : ils partagent la frise en plusieurs registres, ou bien, ils rabattent les extrémités sur le devant. Ils suivaient ce procédé que l'iconographie traditionnelle avait appliqué avec plus de réserve aux grandes fêtes, surtout à la Nativité. Ils en abusent, et surtout leurs imitateurs russes du XVIIe siècle en abuseront, en enfermant dans un seul cadre le cycle liturgique que l'Orient développait sur ses frises.

Nous avons vu déjà [1], à Studenica et à Gradac, les premiers peintres serbes, loin de Byzance, choisir et distribuer la décoration selon le système cappadocien. Les Russes, à Neredici, à Volotovo, au monastère de Théraponte, paraissent suivre la même inspiration. Et l'on s'expliquera sans peine comment la Cappadoce a pu fournir aux deux écoles slaves les modèles ou tout au moins la première rédaction de certains thèmes iconographiques : Judas, à Rudenica et en Russie, la Descente de croix, à Neredici, à Mateica et à Čurčer, Jésus conduit la corde au cou, presque partout, et même, sans Simon ni la croix, dans le psautier serbe. Ajoutons-y un motif particulier à la tradition orientale, très rare dans les monuments byzantins [2] : Pilate siégeant, pour interroger Jésus, derrière un bureau, qui rappelle l'appareil imposant du Rossanensis [3]. Il suffit de citer les monuments, Hemsbey-Klissé (fig. 627) [4], monastère de Marko, grande église de Studenica [5], chapelle de Prokuplje, pour retrouver le chemin suivi. Palestiniens, Anatoliens, Russes et Latins mettent aussi le bureau devant Caïphe [6], devant les deux grands-prêtres [7], parfois réunis à Pilate [8], ou même,

1. Voyez, plus haut, p. 19-25.
2. Athen. 93, fol. 66, avant Marc 15.15.
3. Voyez, plus haut, p. 45.
4. Phot. Jerphanion.
5. Pokrykšin, pl. XV.
6. Sainte-Sophie de Kiev : *Kievskij Sofijskij Sobor*, pl. 39, n° 22 ; Ajnalov-Rjedin, *Zapiski*, t. IV, p. 319.
7. Hemsbey-Klissé : phot. Jerphanion. — Théosképastos de Trébizonde : H. Ét. B 227. — Tableau de Soest : voy., plus haut, p. 443, note 4.
8. Lond. Addit. 19352, fol. 39, ps. 34.11. — Mirož : Kondakov-Tolstoj, t. VI, p. 181, fig. 221.

devant le Synédrion, composé de trois membres [1], et donnent l'exemple au peintre serbe du monastère de Marko. S'ils l'omettent, ils nous montrent encore quelle tradition a transmis aux Slaves et à l'école macédonienne, soit, ce singulier tribunal où Pilate siège à côté de Caïphe ou des grands prêtres [2], soit, les trois membres du Synédrion, que nous sommes tout surpris de rencontrer, au vi^e siècle, à Ravenne, puis, au xive, à Verria, dans le psautier de Munich [3] et, semble-t-il, à Mateica



Fig. 630. — Fresque de Mateica. (Jugement de Caïphe.)

(fig. 630), enfin, pendant la première moitié du xvie, dans une icone russe du Musée Alexandre III [4].

A l'appui de cette thèse, Saint-Théodore de Novgorod nous fournit un argument décisif. Jésus, découvrant sa plaie à Thomas, ne s'y tient pas, comme d'ordinaire, au milieu de la composition, entre deux groupes d'apôtres. Il apparaît à gauche, à l'extrémité, devant la porte close, et lève le bras droit nu (fig. 632) [5]. L'artiste n'a point remanié arbitrairement

1. Barberin. gr. 372, fol. 54 (58), ps. 34.11.

2. Petropol. 105, fol. 103, avant Marc 15 2. — Kiev, Musée de l'Académie théologique, icone n° 4485 : Lichačev, pl. CCXXX. 420.

3. Strzygowski, *Serb. Psalter*, p. 20, pl. VI. 13. Le passage (ps. 2.2) ne correspond pas à celui où se trouve la même image dans le psautier Barberini.

4. Muratov, dans Grabar, t. VI, p. 295.

5. Muratov, dans Grabar, t. VI, p. 170. La légende indique, par erreur, la Guérison de l'aveugle.



631



632



633



634

Fig. 631. — Copte 13. — 632. Fresque de Saint-Théodore, à Novgorod. — 633. Livre de péricopes de Sainte-Erentrud. — 634. Tetraévangile syriaque du British Museum (Incrédulité de Thomas).

le modèle byzantin traditionnel : il en suivait un autre. Ceux qui tiennent pour l'influence latine le trouveront dans les miniatures des Ottons et dans d'autres manuscrits d'Occident[1]. Mais, ici, les faits leur répondent, car ces compositions dépendent d'un prototype oriental. Au XIIe siècle, les Syriens et les Coptes, toujours fidèles au passé, reproduisent encore les traits essentiels de ce commun ancêtre. Le tétraévangile syriaque du British Museum (fig. 634)[2] a pris au type byzantin le mur du fond et la porte centrale, pour les placer bizarrement sous les pieds des personnages. Mais le Copte 13, fol. 278 v (fig. 631), suivant encore le vieux procédé du VIe siècle, nous les fait voir à l'intérieur de la pièce figurée par une coupe, ainsi que l'évangéliaire de Gotha ou le livre de péricopes de Sainte-Erentrud (fig. 633)[3]. Il nous donne même une idée de la rédaction primitive, lorsque nous y voyons une seule porte, à gauche, et Jésus près d'elle. Et cette idée se précise dans notre esprit, si nous le comparons à Saint-Théodore de Novgorod. Dans la miniature, le Sauveur vient d'entrer, s'arrête et se retourne vers Thomas, qui semble le suivre. Dans la fresque, plus naturellement, il marche encore et trouve l'incrédule devant lui, à la tête des disciples. Maintenant, nous touchons au véritable original. Il ressemblait au sarcophage de Ravenne, au codex de Munich (fig. 635), où Jésus se découvre à l'endroit du cœur[4]. Le miniaturiste copte et le peintre russe l'ont accomodé différemment à la conception traditionnelle, qui fait ouvrir la plaie dans le flanc droit. Douterons-nous qu'un vieux modèle oriental ait pu pénétrer à Novgorod, vers 1370, lorsque, en 1336, la porte d'Alexandrova nous y montre l'ange assis sur cette pierre ovale, qui, dans le Copte 13, revient à chacune



FIG. 635. — Codex purpureus de Munich. (Incrédulité de Thomas.)

1. Voyez, plus haut, p. 578.
2. Lond. Addit. 7169, fol. 13.
3. Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. LVII. 179.
4. Voyez, plus haut, p. 577.



Fig. 636. — Tétraévangile de la Laurentienne (Laur. VI 23).
(H. Ét. C 296).



Fig. 637. — Fresque de Nagoriča.
(Phot. Millet).



Fig. 638. — Fresque de Mateica.
(Phot. Millet).



Fig. 639. — Fresque de Studenica.
(Phot. Millet).

des pages où figure le Saint-Sépulcre ? Refuserons-nous à l'action directe de l'Anatolie ou de la Palestine Jésus nous tournant le dos, pendant que l'âne l'amène aux portes de Jérusalem, ou bien, mettant la main de Thomas dans sa plaie [1] ?

Ainsi la question posée par Strzygowski, Orient ou Byzance, va recevoir une réponse précise. Les peintures de Cappadoce et de Trébizonde, les miniatures coptes et syriennes nous prouvent que l'Orient a joué un rôle dans la formation de l'iconographie slave, mais un rôle limité. Par la Crimée ou le Danube, certains thèmes ont atteint ce vaste domaine et s'y sont maintenus. Nous les retrouvons ainsi, au XIVe siècle, dans le psautier de Munich, en même temps que dans les églises. Mais ce fait, dûment constaté, ne saurait justifier l'hypothèse trop exclusive de notre éminent confrère. Au contraire, l'objection que Kondakov et nous-mêmes avions soulevée acquiert maintenant plus de force, car nos analyses ont démontré que le psautier, par les thèmes évangéliques, appartient à l'iconographie monumentale, telle que nous l'observons alors dans les Balkans. Sur ce point, tout au moins, notre miniaturiste ne doit pas plus à l'Orient que les peintres de Milutin et de Dušan.

Imitation des évangiles illustrés : rôle de Constantinople. — Ces peintres ont, en effet, puisé, plus largement peut-être, à d'autres sources et, d'abord, à celles des évangiles illustrés. La tradition byzantine leur avait transmis cette manière hellénistique de grouper autour du sujet principal les épisodes secondaires, dans le lointain, réduits par la perspective. Nous avons vu comment ils enrichissent ainsi l'iconographie des grandes fêtes, Transfiguration, Lazare, Rameaux, en empruntant aux miniatures. Le peintre de Gračanica dépasse même notre Laur. VI 23 [2], lorsque, au-dessus du Baiser, il représente, dans le fond, au milieu des rochers, à gauche, les soldats sortant de Jérusalem, à droite, les apôtres en fuite.

Quelle rédaction ont-ils consultée ? Laur. VI 23 ou Paris. 74 ? Tantôt l'une, tantôt l'autre : la première à Nagoriča, la seconde à Mateica. En effet, les deux églises se distinguent entre elles, au premier abord, comme les deux manuscrits, par un trait caractéristique : le costume des soldats, là, une tunique

1. Voyez, plus haut, p. 275, 533, 577.
2. Voyez, plus haut, p. 331.

légère et souple, ici, l'équipement militaire. Certains traits particuliers nous ont déjà indiqué la parenté du Laur. VI 23 et de Nagoriča : Jean et Marie s'éloignant vers la droite, au moment du coup de lance. Mentionnons aussi ce soldat, qui, voulant tourner Jésus en dérision, danse devant lui, en agitant les longues manches de sa tunique (fig 637). Le Laur. VI 23 (fig. 636) [1] nous laisse deviner un prototype hellénistique, dont les Latins ont tiré d'autres répliques [2]. A l'intérieur d'une cour bordée de portiques (le copiste n'en conserve qu'une seule arcade), Jésus, escorté avec respect, regarde ce jeu tranquillement, sans avoir à souffrir les autres outrages mentionnés par le texte : sans sa longue tunique rouge, sans son geste douloureux, nous ne comprendrions pas la cruauté d'une telle bouffonnerie. Le peintre de Nagoriča ne représente plus le Sauveur en marche. Il nous le montre acceptant le rôle qu'on lui impose, de face, immobile et solennel, comme un vrai prince, entre deux groupes de soldats et de Juifs, debout ou prosternés. Il a pris son cadre aux monuments byzantins du XIIe siècle, tétraévangile de Gélat, mosaïque de Venise, porte de Bénévent [3], pour y développer le motif du Laur. VI 23, avec cette verve et cette abondance que la Trahison de Judas nous a déjà permis d'apprécier : tous sont en fête et s'amusent, au son des trompettes, des flûtes et des tambours. Deux Juifs raillent le condamné sans le frapper. Ainsi, nous retrouvons le trait d'origine dans la composition achevée. Nous le retrouvons encore à Studenica (fig. 639), au XVIe siècle [4], dans une réplique plus simple. Mais, à Mateica (fig. 638), la danse a cessé, la musique se fait plus discrète. En revanche, trois soldat lèvent de longs roseaux sur le roi des Juifs. Ici, le peintre interprète cet autre type que nous avons observé dans le Paris. 74 (pl. 137), la bible de Farfa, l'Ambros. L 58 sup. et quelques primitifs.

A Nagoriča encore, le Jugement de Caïphe forme un cycle

1. Fol. 58 : H. Ét. C 396. Au fol. 160, avant Luc 22.63, la même figure se joue de Jésus, prêt à comparaître devant le Sanhédrin.

2. Ivoire carolingien du British Museum, n° 45 : Graeven, I. 37 ; Goldschmidt, n° 133 a. — Codex Egberti : Kraus, pl. XLVII. — Manuscrit de Brême : phot. Haseloff. — Manuscrit de Gotha : Lamprecht, *Bonn. Jahrbücher*, 1881, pl. VII. — Les manuscrits ottoniens représentent l'*Ecce Homo*.

3. Voyez, plus haut, p. 606.

4. Narthex de la grande église : Pokryškin, pl. XV. Voyez aussi la fresque de Blagovješčenie (Kablar), datée de 1632 : *op. l.*, p. 44, pl. XL.

analogue à celui des évangiles illustrés. Le Paris. 115 nous donne les deux premiers moments de l'interrogatoire: les deux grands prêtres, assis, entendent les faux témoins [1], puis, Caïphe, debout, adjure Jésus, au nom du Dieu vivant, de lui dire s'il est le Christ [2]. Le Laur. VI 23 nous le montre seul [3], d'abord, au moment où il se lève, puis, assis, écoutant la réponse audacieuse que soutient un geste énergique : « Tu l'as dit » (Mat. 26. 64). Dans le Copte 13, fol. 80, en face du prophète qui proclame sa mission, il reste debout, déchirant sa tunique, tandis que les assistants agitent leurs bras pour réclamer le châtiment. A Nagoriča, Jésus apparaît trois fois, toujours tourné vers la droite, immobile, les mains liées. Caïphe, d'abord, assis, entend les témoins, puis, debout, déchire sa tunique (fig. 657). Nous ne pouvons décrire exactement la troisième scène, mais nous n'y voyons pas Jésus, comme à Mateica (fig. 630), au milieu des méchants qui le brutalisent sous les yeux des juges. Nous reconnaîtrons donc une rédaction distincte, étrangère à toute cette iconographie venue de Cappadoce ou de Palestine, plus pure même qu'à Sainte-Sophie de Kiev, où Caïphe découvre aussi sa poitrine, debout, mais derrière un bureau et sous les yeux des soldats. Nous y reconnaîtrons, en un mot, la rédaction du Paris. 115, du Laur. VI 23 et du Copte 13.

Nous la devinons aussi dans ce cycle étendu de la Résurrection que nous avons indiqué au début de notre travail [4]. Si nous voulons examiner l'épisode d'Emmaüs, nos gravures nous feront bien voir, dans le Laur. VI 23 (fig. 640, 642) [5], à Monréale (fig. 641, 643-644) [6] et à Nagoriča (fig. 645-646), les répliques incomplètes d'un même prototype, très détaillé, bien distinct du Paris. 74 (pl. 141). Lorsque, à l'autre extrémité du transept (fig. 647), Pierre, court-vêtu, avance d'un pas rapide, entraînant ses six compagnons et portant avec l'un d'eux ce lourd filet (Joh. 21. 1-2) que Jésus ressuscité remplira d'innombrables poissons, notre peintre s'attache à un menu détail qui manque à nos évangiles et même aux Saints-

1. Fol. 132, près de Mat. 26.59.

2. Fol. 132 v, près de Mat. 26.63. Le Paris. Suppl. grec 914, fol. 146 v, dans le texte de Marc, reproduit cette seconde scène.

3. Fol. 56, avant Mat. 26.57.

4. Voyez, plus haut, p. 55.

5. Fol. 164, avant Luc 24. 13. Comparez ces miniatures à un diptyque d'ivoire carolingien d'Aix-la-Chapelle : Goldschmidt, n° 22 b.

6. Gravina, pl. 20 B.

Apôtres. Il l'a pris pourtant à quelque vieux manuscrit, car nous pouvons le reconnaître, au VIe siècle, dans le Codex purpureus de Munich (fig. 648) [1], au-dessus des pêcheurs presque nus qui tirent la barque. Limité par le cadre, l'artiste latin n'a retenu que les deux premières figures, mais il leur prête exactement les attitudes et les gestes que nous observons, huit cents ans plus tard, à Nagoriča [2]. Et ces attitudes, ainsi que le groupe entier de Nagoriča, nous rappellent une autre scène du Laur. VI 23 (fig. 649) [3] et, mieux que le Laur. VI 23, nous donnent l'idée de cette composition vivante que Mésaritès observait aux Saints-Apôtres, de cette file de disciples, que Pierre entraîne (ἐφέπονται στοιχηδόν), cette fois, vers la Galilée, pour y rencontrer le Sauveur. Nous y voyons ce vieillard joyeux, prêt à danser, qui chante pour tromper leur fatigue, dont le pas ne faiblit pas, qui les excite à le suivre, qui, sans cesse, dirige vers eux son visage, son regard et sa vue [4].





FIG. 640. — Laur. VI 23. — 641. Mosaïque de Monréale. (Disciples d'Emmaüs).

Ainsi, le peintre de Nagoriča suit la rédaction du Laur. VI 23, parfois même, sous sa forme la plus ancienne, avec cette abondance de détails que Mésaritès nous laisse deviner aux Saints-Apôtres. Aussi concevrons-nous qu'il prit ses modèles à Constantinople. Le nom grec dont il a signé ces peintures remarquables, les titres grecs qu'il y a inscrits, la pureté et la

1. Cim. 2. Voyez, plus haut, p. 574.

2. Cette scène, à notre connaissance, n'a pas encore été expliquée. Voyez Rjedin, *Arch. Izv. i Zam.*, t. II, 1894, p. 15. On pourrait penser aussi à Joh. 21.20.

3. Fol. 61, avant Mat. 28.16. Comparez avec le Paris. 74, pl. 186 (Luc).

4. Heisenberg, *Apostelkirche*, p. 69-70.

finesse de son style, la richesse et la hardiesse de son imagination, tout nous révèle un véritable artiste, tout indique que le kral serbe dût le rencontrer à la cour de son beau-père,



642



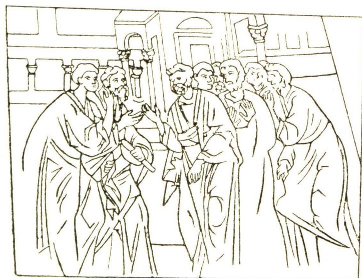
643



644



645



646

Fig. 642 — Laur. VI 23. — 643-644. Mosaïques de Monréale. — 645-646. Fresques de Nagoričča. (Disciples d'Emmaüs).

Andronic II. Pour décorer Mateica, Dušan, devenu l'égal du basileus, put s'adresser à une autre école, hors de Constantinople, dans une de ces régions où, depuis longtemps, la rédaction du Paris. 74 avait pénétré.

Nous pouvons ainsi revendiquer pour Byzance une part à côté de l'Orient, et, peut-être, la part prépondérante. Elle a dirigé le mouvement qui portait alors les artistes à renouveler une tradition appauvrie, en imitant les anciennes miniatures. Ces anciennes miniatures, nous allons voir qu'elle les reproduisait, dans les manuscrits et dans les églises.

Le tétraévangile d'Iviron, n° 5, et le Paris. gr. 54, qui se



647



648



649

647. — Fresque de Nagoriča. — 648. Codex purpureus de Munich. — 649. Laur. VI 23. (Apôtres se rendant à la pêche).

ressemblent étroitement[1], présentent bien des traits archaïques. Nous en avons relevé quelques-uns en étudiant le Crucifiement ou la Descente de croix. Les Maries, aux pieds de Jésus, prennent exactement l'attitude que l'on observe dans le Petropol. 21. La Guérison des deux démoniaques nous laisse recon-

1. Voy., plus haut, p. 9.

naître le prototype hellénistique, complexe et pittoresque, que l'auteur du Paris. 510 a simplifié en le mutilant. La Samaritaine nous rapproche de quelques monuments qui appartiennent à la même tradition : Paris. gr. 115, Laur. VI 23, Petropol. 305, Kahrié-Djami. Nous touchons ainsi à Constantinople. Aussi, dans le Paris. 54, ne nous arrêterons-nous pas à un détail singulier qui peut rappeler le Paris. 74, à ces porteurs étrangement posés, chacun sur une des deux ailes d'une maison antique, prêts à se jeter la tête la première, pour descendre le paralytique dans l'atrium [1].

Ces miniaturistes ne copiaient point aveuglément. Dans une certaine mesure, ils suivaient le mouvement de leur temps, car ils se rencontrent, sur bien des points, avec les peintres qui ont orné de fresques les églises de Serbie, de Macédoine, ou même, de Mistra. Ils n'attachent plus au démoniaque les mains derrière le dos, d'après l'exemple du Paris. 115 ou du Paris. 510. Ils le laissent gesticuler comme au VIe siècle, dans le codex de Rabula, comme au XIVe, à Ljuboten, à Ravanica ou dans la Métropole. A plus forte raison, pour représenter les grandes fêtes, en particulier, dans le Paris. 54, l'Annonciation, le Baptême, la Transfiguration, ils interprètent les types de la nouvelle iconographie monumentale.

A quelle époque, dans quel centre travaillaient-ils? Le manuscrit d'Iviron appartient au XIIe siècle par le caractère de l'écriture [2], par ce fin modelé qui laisse voir une demi-teinte olive dans les ombres [3]. Vers 1385, il se trouvait entre les mains d'un particulier qui portait un nom bien connu dans les annales byzantines [4] et sans doute conservait le volume comme un bien de famille, depuis ce Jean, un laïque, qui en avait fait hommage au Seigneur et s'était fait représenter conduit par la Vierge et obtenant par son intercession, en retour, rémission des péchés, longue vie et bonheur [5]. Assurément, cet ancêtre avait eu

1. Voy., plus loin, p. 674.
2. Pokrovskij, p. XVIII ; Brockhaus, p. 217 ; Lambros, *Catalogue*, t. II, p. 2.
3. D'après Kondakov, *Pam. Afon.*, p. 288.
4. Un Spanopoulos était ministre en 1341 : Cantacuzène, éd. Bonn, t. II, p. 99, l. 2.
5. Fol. 456 v. 457 : H. Ét. B 69, d'où Millet, *Art byz.*, I, p. 235 ; phot. Kondakov, Athos, 178-179. Kondakov croit que les derniers feuillets, où se trouvent ces deux miniatures, proviennent d'un autre manuscrit plus récent. Pourtant, à en juger par le dessin et la technique, elle nous semble de la même main. En 1385, le possesseur donnait à son fils le nom de ce donateur.

recours au talent de quelque artiste en renom à Constantinople.

Le Paris. 54, que les paléographes datent du XIIIe[1] ou du XIVe siècle[2], nous donne l'Évangile en deux langues. On y a d'abord transcrit le texte grec en entier, en réservant la place nécessaire au copiste latin et au miniaturiste, qui n'ont achevé leur travail ni l'un ni l'autre. Le miniaturiste a introduit dans son modèle certains motifs occidentaux, tels que la jeune fille agenouillée pour verser l'eau dans le bain de l'Enfant[3]. Il en a imité d'autres, mal à propos, lorsqu'il représente le fils de la veuve sortant d'un sarcophage, comme Lazare. Les évangélistes, plus librement traités qu'en Orient[4], montrent encore, sur leurs rouleaux, le texte de la Vulgate, mis à la portée des lecteurs grecs : Λίδερ γενερατιόνις. Travaillait-il, comme le suppose Pokrovskij, dans le Sud de l'Italie ? Mais pouvait-il changer certaines compositions du prototype et les remplacer, en empruntant à l'iconographie macédonienne d'autres modèles, étrangers à l'Italie, s'il n'avait eu ces modèles sous les yeux, s'il n'avait vécu en Macédoine ou à Constantinople, dans l'entourage de quelque prince croisé ou de quelque prélat latin ?

Ainsi nos deux manuscrits dépendent de Constantinople. Ils nous expliquent comment la grande cité a pu transmettre aux Serbes la rédaction des Saints-Apôtres, du Paris. 510 et du Laur. VI 23. Ils nous feront encore mieux saisir son rôle, lorsqu'ils mettent sous nos yeux une composition que ces iconographes ont affectionnée : la Multiplication des pains.

Nos évangiles illustrés ne reproduisent plus l'ancienne composition symétrique des sarcophages[5], de la catacombe d'Alexandrie[6], du Sinopensis[7], du Paris. 510[8] et des miniatures ottoniennes[9]. Dans le Paris. 115[10], Jésus, tourné vers la droite,

1. Bordier, *Description*, p. 227 ; Kondakov, *Art byz.*, t. II, p. 145 ; Pokrovskij, p. XX.
2. Omont, *Inventaire sommaire*, t. I, p. 8.
3. Voyez, plus haut, p. 103, fig. 42. Cf. p. 105, 113.
4. D'après la remarque de Pokrovskij, p. XX.
5. Pokrovskij, p. 244, fig. 120.
6. Garrucci, pl. 105 B, fig. 5.
7. Omont, pl. A.
8. Omont, pl. XXXV.
9. Codex d'Aix-la-Chapelle : Beissel, *Hs. Kais. Otto*, pl. XV. — Évangéliaire d'Otton III (Cim. 58) : Leidinger, *Miniaturen*, I. 30. — Codex Egberti : Kraus, pl. LVI. — Manuscrits de Brême, de Bruxelles (n° 9428) et de l'Escurial : phot. Haseloff et Pfeiffer.
10. Fol. 70 v et 75.

comme s'il marchait, remet un pain à un apôtre. Dans le Laur. VI 23, pour illustrer Matthieu (fig. 650-651) [1], on a partagé entre les deux multiplications la copie abrégée et confuse d'un cycle très étendu, qui suivait le texte dans tous ses détails. Nos monuments du XIVe siècle nous laissent deviner le prototype de ce manuscrit. En effet, presque partout [2], on y a confondu deux scènes qui devraient se suivre (Mat. 14.19) : « 1° Il prit les cinq pains et les deux poissons, et, levant les yeux au ciel, il rendit grâces ; 2° puis, ayant rompu les pains, il les donna aux disciples. » Jésus lève une main pour rendre grâces,



Fig. 650-651. — Laur. VI 23. (Multiplication des pains.)

et, de l'autre, tend le morceau. A Kahrié [3], dans le manuscrit d'Iviron (fig. 655) [4] et le Paris. 54, fol. 55 (fig. 654), à Manassia (fig. 652) et à Kalinić (fig. 653), on a distingué les deux moments. On a imité le prototype du Laur. VI 23, car, à Kahrié surtout, le Christ distribuant le pain aux apôtres, répète le geste que nous observons dans une de ces miniatures, où le copiste a su éviter la confusion (fig. 651) [5]. Le

1. Fol. 30, avant Mat. 14.16 : H. Ét. C 386. — Fol. 32 v, avant Mat. 15.29 H. Ét. C 388.

2. Fol. 30, 74 v, 77 v. Je n'ai pas noté le geste de la main levée aux fol. 123 v (Luc) et 179 v (Jean). Sauf dans le texte de Matthieu, toutes les miniatures reproduisent un type à peu près uniforme, comprenant trois scènes : Jésus parle aux apôtres, leur remet les pains, qu'eux-mêmes, ou l'un d'eux, distribuent ensuite.

3. Schmidt, *Kahrié-Djami*, pl. XLIV. 104.

4. Fol. 63 : phot. Kondakov, Athos, 181.

5. Sur ce point, le tétraévangile d'Iviron et le Paris. 54 présentent une légère différence et ressemblent exactement au Paris. 115 et surtout à la mosaïque de Monréale (Gravina, pl. 19 C).

Laur. VI 23 annonce aussi d'autres motifs familiers à nos artistes : l'apôtre qui a chargé ses épaules pour porter les pains à la foule, Jésus assis, soit, à Kahrié et à Manassia, devant les corbeilles, lorsqu'il renouvelle le miracle [1], soit,



652



653

Fig. 652. — Fresque de Manassia. — 653. Fresque de Kalinić. (Multiplication des pains.)

à Ravanica, en face de la foule, qu'il semble bénir, avant le moment où les apôtres distribuent les vivres.

Dans nos miniatures, ainsi qu'à Kahrié, la composition traditionnelle paraît s'être enrichie d'une scène charmante : des enfants se poursuivent ou luttent. Vers 1066, le Paris. 74 (pl. 26) nous les montre déjà, avec d'autres qui grimpent aux

1. Schmidt, *op. l.*, pl. XLV. 104.



Fig. 654. — Tétraévangile de la Bibliothèque Nationale (Paris. gr. 54).
(Bibl. d'Art et d'Archéol.).



Fig. 655. — Tétraévangile d'Iviron, n° 5.
(Phot. Kondakov).

arbres, tels que nous les avons observés, aux portes de Jérusalem, dans le Berol. qu. 66 et à la Péribleptos de Mistra. Ailleurs[1], un jeune homme puise l'eau du lac. Le tétraévangile de Gélat[2], avec ses deux enfants qui luttent et celui qui se penche pour boire, nous avertit que le Paris. 74 représente, comme lui-même, une simple réplique[3] et nous invite ainsi à poursuivre les traces d'un original beaucoup plus ancien. Le rédacteur primitif, suivant de près le texte, ne pouvait oublier que Jésus avait nourri « 50.000 hommes, sans compter les femmes et les enfants » (Mat. 14.21). En effet, dans la catacombe d'Alexandrie, une inscription désigne les νήπια. Or, le Paris. 115 reproduit, au x[e] siècle, les lointains d'un paysage hellénistique, les arbres et les poses antiques que nous observons dans la catacombe. Il ne nous montre pas les enfants, mais nous laisse deviner d'autres intermédiaires, qui ont pu transmettre aux miniaturistes du xi[e] siècle le motif imaginé par quelque émule d'Eulalios.

Dans la scène principale, le Paris. 74, le tétraévangile de Gélat, auxquels nous joindrons le Vindob. 154 [4], dépendent d'une autre rédaction que le Laur. VI 23. Le Laur. VI 23 ne comprenant aucune de ces figures pittoresques, le mosaïste de Kahrié aura combiné les deux modèles, ou, plutôt, il aura trouvé son tableau de genre dans quelque représentant plus riche de la même famille, quelque manuscrit plus fidèle encore que le Paris. 115 au prototype hellénistique.

Ces remarques confirmeront la conclusion qui ressort de nos précédentes analyses. Les peintres du xiv[e] siècle ont souvent reproduit de vieux manuscrits disparus. Nous nous trouvons ainsi d'accord sur le principe, sinon toujours sur le détail, avec Schmidt, qui a tenté de rattacher les mosaïques de Kahrié à d'anciens modèles. Schmidt pensait à quelque évangéliaire analogue au Paris. 74 [5]. Nous lui répondrons : non pas le Paris. 74, mais le Laur. VI 23 ; non pas la rédaction d'Antioche, mais celle d'Alexandrie, fidèlement suivie par Constantinople, au vi[e] siècle, aux Saints-Apôtres, au ix[e], dans le

1. Pl. 28, 70, 153.
2. Fol. 50 : Pokrovskij, *Opisanie*, p. 277, n° 41. Au fol. 113 (*op. l.*, p. 287, n° 106), on voit un enfant parmi les adultes qui reçoivent le pain. Comparez avec Manassia (fig. 652).
3. Pokrovskij, *op. l.*, p. 277, en fait aussi la remarque.
4. Fol. 238, près de Joh. 6. 10.
5. Schmidt, *Kahrié-Djami*, p. 184.

Paris. 510. Ce que nous avons dit de la Nativité et du Baptême pourrait suffire à établir notre thèse [1]. S'il fallait la confirmer par d'autres exemples, nous ajouterions que, dans la scène du Recensement (fig. 78), le Laur. VI 23 se distingue du Vatican. 1156 [2], qu'il nous donne en abrégé celle de Kahrié-Djami[3], tandis que le mosaïste simplifie et altère l'épisode des bergers, qui vient ensuite. Schmidt relève, dans tout ce cycle de l'enfance, bien des traits apocryphes : le fils de Joseph qui conduit l'âne sur le chemin de Bethléem, Élisabeth sauvée du massacre par la montagne qui s'ouvre. Nous connaissons ces détails en Cappadoce et nous savons qu'ils ont pénétré dans le Paris. 510. D'autres forment un lien plus étroit encore entre le Laur. VI 23 et notre mosaïque. Pour illustrer Mat. 1. 18-19, on y a représenté toute l'histoire du mariage [4]. Zacharie se prosterne devant l'autel, puis, remet Marie à Joseph, qui l'emmène dans sa demeure en se retournant, comme à Kahrié-Djami [5] et à Mistra [6]. Ainsi, l'apocryphe relie la Nativité aux ancêtres de Jésus, groupés dans la marge, comme dans les coupoles de l'ésonarthex.

Parmi les miracles, bien des traits rattachent Kahrié à la famille de notre manuscrit : la Belle-Mère de Pierre, au Paris. 510 et au Paris. 115, le Paralytique de Béthesda, au tétraévangile d'Iviron, n° 5, la Samaritaine et surtout l'Hémorroïsse prosternée, au Laur. VI 23 lui-même [7]. Lorsque les parents de Jésus se rendent à Jérusalem pour célébrer la fête de Pâques (Luc 2.41), notre miniaturiste (fig. 656) [8] abrège encore la composition de Kahrié [9] : derrière Joseph, semblable à Pierre

1. Voyez, plus haut, p. 129, 189.
2. D'Agincourt, *Peinture*, pl. LVII. 11.
3. Schmidt, *op. l.*, p. 178, pl. XXXII. On retrouve à peu près exactement la composition de Kahrié à Kalinić : Petković, *Starinar*, N. S., t. III, 1908, p. 132, fig. 8. L'auteur pense que Kalinić dépend d'un original commun.
4. H. Ét. C 375.
5. Schmidt, *op. l.*, pl. XXVII. 48.
6. Péribleptos : Millet, *Mon. Mistra*, pl. 128.2.
7. H. Ét. C 402, 417.
8. Fol. 106 v, avant Luc 2.41.
9. Schmidt, *op. l.*, pl. XXXIX. 101. L'auteur ne connaît pas d'autre exemple que la mosaïque : voy. p. 190. On retrouve les mêmes attitudes, le même groupement, la même cité, sur un coffret carolingien du Louvre, Ivoires, n° 11 (Goldschmidt, n° 95 b), où l'on a représenté la Fuite en Égypte, avec Marie marchant à pied, chargée de son enfant. Les deux scènes, sur l'ivoire et à Kahrié, sont conçues d'après une même formule, qui appartient à la tradition hellénistique.

conduisant les apôtres, il n'a conservé que Marie. Mais nous lui saurons gré de nous résumer aussi le reste du cycle : les parents s'en retournent, cherchant en vain Jésus parmi les leurs, tandis que l'enfant s'éloigne d'eux devant les portes de la ville (Luc 2.43-44). Le Paris. 510 [1] nous le montre cheminant près des montagnes. A la même place, vers l'extrémité droite de la composition, nous apercevons, à Kahrié, dans un fragment, ses petits pieds nus [2]. Nous pourrions chercher aussi, dans la lacune [3], la place où Jésus rejoint ses parents,



Fig. 656. — Laur. VI 23. (Jésus parmi les Docteurs).

puisque, vers le même temps, nous revoyons ce groupe touchant du Paris. 510, au Brontochion de Mistra [4].

Ainsi, les mosaïstes de Constantinople, au XIVe siècle, comme au VIe, représentaient tout le détail du récit évangélique, d'après une rédaction particulière, dont le Laur. VI 23 nous donne une idée d'ensemble. Huit siècles de copies, de remaniements, de croisements ont diversifié ce modèle à l'infini, sans effacer pourtant certains traits distinctifs. Nous concevons alors que les peintres de Nagoriča, de Ravanica ou de Kalinić trouvaient encore, après tant de désastres, dans les églises ou les bibliothèques de la grande cité, assez de chefs-d'œuvre, légués par le passé, pour retremper leur art en les étudiant, en les imitant, pour retrouver la jeunesse et l'éclat du premier âge byzantin.

Bien d'autres remarques, disséminées dans notre livre, ont fait ressortir aussi l'action propre de Byzance. Elles nous permettent de limiter la part de l'Orient. Nous essaierons maintenant de réduire à sa juste mesure celle de l'Italie.

1. Omont, pl. XXXV.
2. Schmidt, *op. l.*, pl. XL. 102 : fragment de gauche, à l'extrémité gauche (par rapport au spectateur).
3. Voyez Schmidt, *op. l.*, p. 190, pl. XXXII, au dessus du n° 88.
4. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 98.2.

Influence de l'Italie. — Nous avons pu mettre en lumière un fait décisif. Entre les Balkans et l'Italie, au XIVe siècle, il y a une étroite parenté. Elle se manifeste, en particulier, dans la Nativité, lorsque Marie baise l'Enfant, dans la Thrène, lorsqu'elle caresse le visage du Sauveur, dans le Crucifiement, lorsqu'elle tombe en faiblesse. Jésus montant sur la croix, la Cène, le Coup de lance, le sarcophage d'où sort Lazare, celui que les saintes femmes trouvent vide, bien d'autres détails encore nous en fournissent des preuves surabondantes. Mais, en analysant de près la composition de nos thèmes, nous avons constaté que les Macédoniens et les Slaves reproduisent presque toujours les motifs archaïques, antérieurs au Trecento, parfois même antérieurs au Dugento, si bien qu'il nous a fallu chercher alors nos points de comparaison dans la miniature allemande de l'époque romane.

L'étude de la Flagellation confirmera cette remarque. Les iconographes byzantins n'ont traité ce thème qu'exceptionnellement, vers la fin du XIe ou au XIIe siècle, dans le Paris. 74, pl. 176, le tétraévangile de Gélat [1] et le Physiologus de Smyrne [2]. Ils représentent Jésus ayant les bras étendus, comme s'il était en croix, et les mains posées sur les épaules de deux bourreaux. Ils ne figurent point cette colonne que mentionnent la plupart des pèlerins [3], où les Latins, déjà peut-être du vivant de Prudence [4], au moins depuis les temps carolingiens, le montrent toujours attaché. Nos peintres ont donc emprunté le motif à l'Occident. Mais, ici, l'on voit clairement qu'ils se sont approprié, sinon le type primitif [5], au moins l'un des plus anciens, celui de San Bastianello in Pallara [6], des miniatures ottoniennes [7], de la bible de Farfa [8] et de la porte de Bénévent [9], mais,

1. Fol. 269 v : Pokrovskij, *Opisanie*, p. 304, n° 239 ; phot. Ermakov 7398.

2. Strzygowski, *Physiologus*, pl. XVIII. Le titre, ὁ ἐμπαιγμός, désigne une variante du Couronnement d'épines. Strzygowski y voit, à tort, le premier épisode du Crucifiement.

3. Baumstark, *Byz. Zeits.*, t. XX, 1911, p. 183 ; Pomjalovskij, *Palest. Sbornik*, t. XIII. 3, p. 80.

4. Baumstark, *l. c.*

5. Jésus vu de dos, dans le psautier d'Utrecht (Tikkanen, *Psalterillustration*, p. 292, fig. 210) et l'autel d'Aix-la-Chapelle (Rohault de Fleury, *La Messe*, t. I, pl. LXXXVII, etc).

6. Vatican. lat. 9071, fol. 236.

7. Évangéliaire de Gotha, fol. 100 v : phot. Pfeiffer. — Évangélistaire de Bruxelles : phot. Haseloff.

8. Vatican. lat. 972), fol. 369 v : phot. Preuss. hist. Inst. 5494.

9. Venturi, t. III, p. 701, fig. 649.

sous l'aspect que lui prête le XIIe siècle [1] et, par exception, le XIIIe [2] : Jésus, dépouillé de ses vêtements, tourne vers Pilate l'endroit du corps qui reçoit les coups et se présente à nous de profil. C'est ainsi que le narthex de Vatopédi (fig. 628) et le reliquaire de Bessarion nous rappellent le dessin d'Auxerre et le bas-relief de Modène, où Jésus a les bras baissés, tandis que Lavra, Dionysiou (fig. 629) et Stavronikita nous les montrent attachés dans le haut, suivant le modèle des miniatures ottoniennes et surtout de Santa Maria ad Cryptas. Tous semblent ignorer que, depuis le Dugento, on représente toujours le Sauveur de face, tantôt derrière la colonne [3], tantôt par devant [4].

Pour mesurer exactement l'action du Trecento, nous comparerons nos fresques à l'œuvre contemporaine qui leur ressemble le plus, au rétable. Duccio, nous le savons, a combiné les modèles byzantins avec des éléments latins, romans ou gothiques, sans compter les créations de son génie. Si les Macédoniens et les Serbes avaient subi profondément son influence, ils auraient accepté ces nouveautés. Or, justement, à

1. Antiphonaire de Saint-Pierre, à Salzbourg : Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. CIV. 351. — Dessin d'Auxerre : Prou, *Gazette archéologique*, t. XII, 1887, p. 139, pl. 19. — Parapet de la tribune, dans la cathédrale de Modène : Venturi, t. III, p. 260 sq., fig. 252. — Ivoire du British Museum, n° 65 : Dalton, *Cat. Ivory carvings*, pl. XXXII. — Portes dites Korsunskija vrata, à Sainte-Sophie de Novgorod : Kondakov-Tolstoj, t. VI, p. 121, fig. 140. — Frise de Saint-Gilles.

2. Santa Maria ad Cryptas : phot. Moscioni 9373. — Diptyque de Wurzbourg.

3. Crosse de saint Gauthier, XIe-XIIe siècle : Rohault de Fleury, *La Messe*, t. VIII, pl. DCXLIX. — Sant'Urbano : phot. Moscioni 6649. — Crucifix de San Martino, à Pise : phot. Gargiolli ; Venturi, t. V, p. 23, fig. 17. — Crucifix des Offices, n° 4 : phot. Alinari 30504 ; Venturi, t. V, p. 21, fig. 15. — Crucifix de San Gimignano : phot. communiquée par M. de Nicola ; phot. Brogi 15289. — Triptyque Marzolini : Gnoli, *L'arte umbra*, pl. 43. — Altenburg, n° 8 : Weigelt, *Duccio*, p. 247. — Santa Maria di Donna Regina : phot. Gargiolli. — Subiaco : phot. Gargiolli C 521. — Rétable de Duccio. — Ugolino da Siena, au Kaiser-Friedrich Museum : *Die Gemældegalerie*, p. 17, n° 1635 A. — Triptyque de Trevi : phot. Alinari 5759 ; Gnoli, *L'arte umbra*, pl. 54 ; Rothes, *Altumbr. Malerschulen*, p. 14, fig. 23. — Bologne, Museo Civico, piviale, XVe siècle : phot. Alinari 10784. — Verrières de Bourges, de Rouen, de Strasbourg et de Sens : Martin-Cahier, *Cath. de Bourges*, pl. V, ét. XIII-XVI, XX.

4. Crucifix des Offices, n° 3 : phot. Brogi 14680, etc. — Fresque du baptistère de Parme : phot. Gargiolli C 6536. — Triptyque de Trieste : phot. Alinari 21148. — Diptyque de Berne : Rohault de Fleury, *La Messe*, t. V, pl. CCCLX ; Stammler, *Der Paramentenschatz*, p. 30. — Triptyque de la Società di Pie Disposizioni (école de Duccio) : phot. Lombardi 2397. — Beato Angelico, à l'Accademia de Florence : phot. Brogi 2424. — Voyez Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, p. 140.

Nagoriča, vers 1317, le Jugement de Caïphe nous montre clairement leur prudence et leur réserve. De leurs architectures, ils écartent résolument les formes gothiques, pour déployer les richesses du décor hellénistique. Dans la souplesse des draperies, surtout dans la douceur des traits, on sent que la grâce siennoise les a conquis : ils font onduler, comme Duccio, la large barbe de Caïphe (fig. 657-658), posent Jésus avec les mains liées dans la même attitude, et trois fois, comme lui, le mettent en présence du juge. Mais, lorsque le maître siennois, suivant l'exemple des vieux modèles latins, représente assis, soit, le grand-prêtre déchirant sa tunique [1], soit, Jésus couronné d'épines [2], le peintre de Nagoriča reste fidèle à la tradition des évangiles illustrés. Il se tient plus près des sources. S'il imite les Siennois dans le détail de la facture, s'il paraît suivre leur inspiration en mettant dans son œuvre le nombre et le mouvement, il conserve pourtant les traits essentiels, le « type fondamental » de ses modèles byzantins.

Une dernière remarque nous apprendra à procéder avec prudence, avant d'attribuer un motif à l'influence de Duccio. Prenons le Jardin des Oliviers, non dans les évangiles illustrés, byzantins [3] ou latins [4], plus ou moins fidèles au type hellénistique de Ravenne et de la colonne de Saint-Marc [5], mais dans cette composition plus réaliste qui se développe d'abord au XI[e] et au XII[e] siècle [6], puis, dans des variantes plus libres, du XIV[e]

1. Rothes, *Sienes. Malerei*, pl. XXX. — Berna, à San Gimignano : phot. Lombardi 1693. — Comparez avec les miniatures ottoniennes : manuscrits d'Aix-la-Chapelle (Beissel, *Hs. Kais. Otto*, pl. XXIX), de Gotha (phot. Pfeiffer) et de l'Escurial (phot. Haseloff). — L'Ambros. L 58 sup., fol. 47-47 v, nous explique cette attitude : en transcrivant le texte de Matthieu au-dessous de l'image, le copiste a supprimé les mots « se leva ».

2. Voyez, plus haut, p. 640. De même, Berna, à San Gimignano (phot. Lombardi 1695), Angelico, dans son tableau de l'Accademia (phot. Brogi 2426), et l'Ambros. L 58 sup.

3. Paris. 115, fol. 130, 130 v, à peine distinct. — Laur. VI 23, fol. 54 v, avant Mat. 26. 30. — Copte 13, fol. 78 v (Matthieu). — Suppl. grec 914, fol. 83. — Voyez aussi le Paris. 923, fol. 163.

4. Codex de Cambridge. — Évangéliaire d'Otton III (Cim. 58) : Leidinger, *Miniaturen*, I 48 ; Vöge, p. 26.

5. Voyez, plus haut, p. 581.

6. Elle est réduite aux deux figures essentielles sur l'autel d'Aix-la-Chapelle (Rohault de Fleury, *La Messe*, t. I, pl. LXXXVII, etc.), et dans une fresque de la basilique de Saint-Paul-hors-les-murs (D'Agincourt, *Peinture*, pl. XCVI). On en voit le progrès dans les monuments suivants : tétraévangile de Parme, fol. 90, psautier de Mélisende, fol. 7, Monréale (Gravina, pl. 18 B), Berol. qu. 66, fol. 87 v, Saint-Marc de Venise (phot. Anderson



Fig. 657. — Fresque de Nagoriča.
(Phot. Millet).



Fig. 658. — Rétable de Duccio.
(Phot. Alinari).

au XVIe [1]. Si l'on veut bien observer que, depuis le XIe, l'Orient et l'Occident emploient la même formule, on comprendra que Duccio puisse nous rappeler les Byzantins du XIVe, qu'il ait enveloppé de grâce et de noblesse une figure très caractéristique, commune au rétable et à quelques monuments de l'école macédonienne : ce jeune apôtre couché tout du long, au premier plan, qui renverse sa tête imberbe, posée de profil (fig. 661) [2]. Ce personnage reparaît dans le narthex de Vatopédi (fig. 660) [3], puis, à Mateica (fig. 662), dans une composition plus large, où le peintre l'a répété un peu plus loin, en lui prêtant une barbe blanche. Or, dans ce groupe, Duccio se trouve le premier en date. A-t-il donné l'exemple ? Non, car nous voyons déjà cette tête renversée, ce profil juvénile dans le Vatican. 1156 (fig. 659) et nous trouvons là un détail qui distingue nos fresques du rétable : la main soutenant la tête. Ainsi, nous y reconnaissons une réplique directe de l'original byzantin, indépendante de toute influence italienne.

659



660



661



FIG. 659. — Vatican. gr. 1156. — 660. Fresque de Vatopédi. — 661. Rétable de Duccio. (Jardin des Oliviers.)

14135), Hortus Deliciarum (Kuhn, *Kunstgeschichte*, t. III, p. 319, fol. 252). — Variantes : Paris. 1156, fol. 194 v (H. Ét. B 99), Neredici (phot. communiquée par M. Brajlovskij).

1. Théosképastos de Trébizonde : H. Ét. B 227. — Rudenica. — Voronet, en Bukovine : Podlacha, *Zeitschrift für christliche Kunst*, t. XXIV, 1911, p. 206, fig. 4, et *Mal. Buk.*, pl. IV. 8. — Icone italo-grecque de la Pinacothèque de Bologne, n° 585 : phot. Zagnoli.

2. Rothes, *Sienes. Malerei*, p. 74, pl. XXVIII.

3. H. Ét. C 267.

III. — L'École crétoise

Le Mont-Athos : le Protaton et Pansélinos. — Parmi les peintures du Mont-Athos, celles du Protaton se distinguent par leur iconographie, qui les rattache à l'école macédonienne. Kondakov, frappé par la beauté du style, leur fait aussi une place à part [1].

Nous devons cette œuvre remarquable au prote Séraphin [2], qui administra la communauté après 1528 [3], donna sa démission en 1543 [4], et put ainsi faire « peindre l'église » [5] vers 1540 [6].

A qui s'adressa-t-il ? En 1744, on désignait au voyageur russe Barskij [7] « le célèbre Pansélinos », qui aurait décoré aussi les deux monastères slaves du Rossicon [8] et de Chilan-

1. Kondakov, *Pam. Afon.*, p. 55. Nikolskij, *Ist. očerk*, p. 53, paraît vouloir rattacher au Protaton les fresques du kellion de Saint-Procope (1537), dont il signale le mérite, le style sévère, sans les décrire ou les reproduire suffisamment. Voyez ce qu'il dit du Baptême (p. 52), d'Emmanuel dormant les yeux ouverts (p. 53).

2. D'après un texte du XVI[e] siècle, la vie de Théophile le Myroblète, mort en 1548. Ce passage est signalé par Porphyre Uspenskij, *Pisma o preslovutom živopiscje Panselinje* dans les *Trudy Kievskoj duch. Akademii*, 1867, t. IV, p. 127. Voyez aussi *Pervoe putešestvie*, II, 2, p. 273, et Nikolskij, *Ist. očerk*, p. 23.

3. A cette date, le prote se nommait Grégoire Porphyre Uspenskij, *Trudy*, 1867, p. 268).

4. Nous connaissons cette date par une note écrite en 1846 sur le manuscrit de l'Ἑρμηνεία, conservé à Caracallou : ἀπὸ τὸν καιρὸν Σεραφὶμ τοῦ Πρώτου ὁποῦ ἔγραφεν τὸ συναξάριον τοῦ Ἄξιον ἐστὶν ἐπὶ τοὺς 1846 εἶναι χρόνοι 303. Les autres renseignements contenus dans cette note peuvent être vérifiés et sont exacts. Un autre prote, Grégoire, est signalé en 1544 (Porphyre Uspenskij, *Pervoe putešestvie*, II. 2, p. 271).

5. Il s'agit du naos. Le narthex occidental et la chapelle du premier étage ont des inscriptions datées (cf. *Inscr. Athos*, n[os] 1-2, et *Byz. Zeits.*, t. IX, 1900, p. 323).

6. Porphyre Uspenskij indique, à tort, la date de 1534, d'après Ricaut, *Histoire de l'état présent de l'église grecque et de l'église arménienne*, édition de 1696, p. 256), qui fait visiblement allusion à l'inscription de 1508 (*Inscr. Athos*, n° 1), car la « relation du Mont-Athos » (cf. *op. l.*, p. 246), insérée dans ce volume, dût être rédigée en 1672, date où l'on pouvait écrire que le couvent de Simopétra fut « rétabli il y a plus de quarante ans » (cf. *Inscr. Athos*, n° 522). Nikolskij, *Ist. očerk*, p. 24-25, rejette aussi cet argument.

7. *Stranstvovanija*, t. III, p. 171.

8. *Op. l.*, p. 300.



Fig. 662. — Fresque de Mateica, en Vieille Serbie.

(Phot. Millet)

dari [1]. On en conservait alors un souvenir précis. Les auteurs d'anciens manuels, antérieurs à Denys de Fourna, jugeaient superflu de nommer « les églises peintes par Pansélinos », lorsqu'ils conseillaient aux apprentis de s'y rendre, pour mieux saisir ses recettes ou pour prendre des copies [2] : ils savaient que tous les connaissaient. Aussi tiendrons-nous compte d'une telle tradition [3] et, peut-être, en comprendrons-nous tout le sens, si, nous souvenant que Pansélinos, d'après Denys de Fourna, venait de Salonique, nous savons reconnaître, dans ce personnage énigmatique, le dernier représentant de l'école macédonienne, en face de l'école crétoise.

L'auteur du manuel se propose de faire connaître sa technique, ses mesures, ses chairs, ses couleurs, puis, il empruntera « une certaine partie aux peintres crétois » (καὶ μέρος τι ἐκ τῶν κρητικῶν ζωγράφων). Il distingue donc les deux écoles. Toutes deux, en effet, avaient codifié leurs recettes dans des ouvrages que ces compilateurs mettaient à profit. L'un d'eux, en 1738 [4], y fait allusion : « Καθὼς ταῖς ηὗρα εἰς παλαιὰς ἑρμηνείας τοῦ Πανσελήνου καὶ τοῦ Θεοφάνους. » Un plus ancien, puisant aussi à ces deux sources, combine « les mesures et les couleurs de Pansélinos » avec « les chairs de Théophane [5] », et celui-ci nous apprend, un peu plus loin, à ne pas confondre les deux maîtres, lorsqu'il intitule un de ses paragraphes : « Περὶ κρητικῶν σαρκωμάτων ἤτοι τοῦ Θεοφάνους [6]. » Le Crétois Théophane peignait le catholicon de Lavra en 1535. Presque la même année, au Protaton, Pansélinos suivait une autre tradition iconographique. Dans ces œuvres, les deux artistes se montrent indépendants l'un de l'autre. Nul ne croira que le premier fut le disciple du second : un homme du XVIIIe siècle, étranger au métier, pouvait seul commettre une telle confusion [7]. Ils représentent deux écoles rivales : Théophane, la crétoise, Pansélinos, la macédonienne.

Nous comprendrons alors que l'on ait attribué au peintre

1. *Op. l.*, p. 238.
2. Papadopoulos-Kérameus, *Denys de Fourna*, p. 239, § 1 ; 259, § 20.
3. Nikolskij, *Ist. očerk*, p. 29, ne la trouve pas déraisonnable.
4. Manuscrit du Rossicon, n° 263, p. 1, décrit par Lambros, *Catalogue*, t. II, p. 442, n° 832. Inédit, d'après mes notes.
5. Papadopoulos-Kérameus, *Denys de Fourna*, p. 237.
6. *Op. l.*, p. 246.
7. Προσκυνητάριον τῆς βασιλικῆς καὶ σεβασμίας μονῆς μεγίστης ἁγίας Λαύρας... συντεθὲν παρὰ τοῦ κυρίου Σάββα, Venise, 1780, p. 35.

de Salonique les deux monastères slaves du Rossicon et de Chilandari. Il put décorer le premier, vers 1554, quinze ou vingt ans après le Protaton, grâce aux bienfaits des Russes [1]. Mais il eût été bien vieux en 1571, lorsque les tsars restaurèrent le second. Nous ne pouvons juger de son œuvre au Rossicon, puisque l'église a disparu. Mais, à Chilandari, le peintre moderne, en 1804, a imité les anciens types [2] : son Baptême nous a rappelé Gračanica ; son Crucifiement, Vatopédi et l'icone du Musée Alexandre III. Dans la Nativité, il a changé la composition, selon les prescriptions de Denys de Fourna, en mettant à genoux Joseph et Marie, de chaque côté de la crèche. Mais, dans le bas, la peinture récente, étant tombée, nous laisse entrevoir l'ancienne et nous permet ainsi de reconnaître un trait particulier à notre église et à deux autres monuments construits aussi par Milutin, à savoir Studenica et Nagoriča. Joseph se trouve assis vers le milieu du rang inférieur, tourné vers la droite, où la sage-femme lave l'Enfant. Derrière lui, à gauche, les mages arrivent. A Studenica (fig. 54), on voit les pieds des chevaux et, plus haut, l'ange qui les entraîne ; à Nagoriča, l'ange, au premier plan, avance d'un pas rapide, en s'inclinant ; à Chilandari, un serviteur assis tient les brides [3]. Le Protaton nous offre une image un peu différente : Joseph tourné vers la gauche, la tête dans ses mains, s'entretient avec un berger, vêtu d'une tunique jaune et penché sur sa houlette. Mais, nous savons que cette fresque rappelle Nagoriča par le flûtiste [4], et, surtout, Studenica par le geste tendre de la mère baisant son enfant [5]. Pansélinos continue donc la tradition des peintres serbes du XIVe siècle. A Chilandari, lorsque Barskij loue « cet art toujours jeune, attendri, naturel », supérieur à toutes les autres peintures de l'Athos, comparable aux mosaïques de Chios, et qu'il mentionne les inscriptions serbes expliquant les images, nous nous demanderons si l'on ne retrouvera pas un jour, sous le barbouillage de Benjamin, les fresques originales du temps

1. Nikolskij, *Ist. očerk*, p. 26, d'après Porphyre Uspenskij. En 1451, Georges Branković avait donné une porte sculptée (Barskij, *Stranstvovanija*, t. III, p. 301) ; entre 1502 et 1508, Radoul le Grand fit d'autres largesses.

2. C'est ce qu'a compris Nikolskij, *Ist. očerk*, p. 30.

3. Nous supposerons que, dans ces deux églises, les mages se tenaient plus haut, selon l'usage.

4. Voy., plus haut, p. 123.

5. Voy., plus haut, p. 112.

de Milutin [1], pénétrées, comme celles de Nagoriča, par la grâce siennoise. Même alors, la tradition ne se serait point trompée tout à fait, car, en attribuant les deux monuments au même peintre, elle nous fait entendre qu'ils appartiennent à la même école, à l'école serbe et macédonienne.

Cette école décora, sans doute, la plupart des églises du Mont-Athos, au xive et au xve siècle. Elle décora Vatopédi, où nous retrouvons, malgré les restaurations de 1789 et de 1819, dans le naos, la même ordonnance, souvent, les mêmes types qu'à Chilandari, et, dans le narthex, les motifs du tétraévangile d'Iviron, de la porte d'Alexandrova, de Mateica, de Castoria et de Čurčer, en un mot, l'essentiel des peintures de 1312 [2]. Elle décora l'ancien catholicon de Saint-Paul, édifié en 1447 par le despote serbe Georges Branković et qu'un proskynitaire caractérise clairement : « Ἡ ἱστορία του εἶναι παλαιὰ βουλγάρικη. [3] » Elle décora bien d'autres monastères, comme Kostamonitou,(1443) [4], où les protecteurs serbes ne manquèrent pas d'appeler des artistes slaves ou macédoniens.

Le Mont-Athos : l'école crétoise. — Le catholicon de Lavra fut peint, en 1535, « par la main de Kyr Théophane, moine ». En 1546, d'après une notice de manuscrit, « le moine Théophane et son fils Siméon » travaillèrent à Stavronikita. La dédicace relevée par Porphyre Uspenskij, dans cette église, nommait « le Crétois Théophane et son collaborateur Siméon [5] ». C'est bien le même artiste qui, à neuf ans d'intervalle, dessinait (nous avons pu le constater, malgré les restaurations), d'après les mêmes types, certaines compositions significatives : Thrène, Crucifiement, Samaritaine, Pilate, Innocents [6]. Nous sommes moins sûrs de le retrouver, en 1564, dans le narthex de Xénophon [7]. En revanche, nous rencontrons, à Dionysiou, en 1547, un autre Crétois, plus discret que Théophane, car il

1. Sur la date, voy. Millet, *B.C.H.*, t. XXIX, 1905, p. 74.

2. Voy. *Inscr. Athos*, nos 48, 53.

3. Cf. *Inscr. Athos*, no 428.

4. Millet, *B. C. H.*, t. XXIX, 1905, p. 74.

5. Voy. *Inscr Athos*, no 203.

6. Dans la Nativité, on attribuera au peintre moderne le berger qui prend la place du bain et, peut-être aussi, la Vierge à genoux : Kondakov, *Ikonografija Bogomateri*, p. 15, fig. 8. Voy., plus haut, p. 95.

7. Nikolskij, *Ist. očerk*, p. 46, a relevé une différence sensible dans le style des deux homonymes. Voyez la dédicace dans Bayet, *Mission*, p. 309.

n'a pas voulu inscrire dans la dédicace un nom vénitien : Zorzi[1]. Mais, dans une note écrite en 1634, à la fin du typicon, on lui rend un juste hommage. On y rappelle que Pierre Rareš fit construire et peindre la nouvelle église, puis on ajoute : « Ἐζωγραφήθη δὲ παρὰ τοῦ θαυμαστοῦ τεχνίτου ἐκείνου κῦρ Ζώρζη τοῦ Κρητός [2]. » Nous reconnaîtrons aussi la manière des Crétois à Dochiariou (1568) [3].

Un simple coup d'œil jeté sur la belle photographie du Messbildanstalt nous la fait retrouver aux Météores, dans l'église de la Transfiguration, datée de 1552 [4]. Deux autres dédicaces nomment des Crétois. D'abord, aux Météores même [5], à la date du 12 octobre 1527, on lit : χεὶρ Θεοφάνους μοναχοῦ τοῦ ἐν τῇ Κρήτῃ Στρελιτζᾶς ; puis, dans la métropole de Kalabaka, en 1573, le moine crétois Néophyte se déclare fils de l'excellent peintre Théophane Μπαθα [6]. L'un de ces deux Théophane, sans doute le premier, déploya son talent à Lavra et à Stavronikita.

A quel moment les Crétois pénétrèrent-ils au Mont-Athos ? La chapelle de Saint-Paul leur appartient. Mais l'ont-ils peinte vraiment en 1423, vingt-cinq ans avant le catholicon, que Georges Branković confiait à des Serbes, en un temps où les despotes nous apparaissent comme les véritables protecteurs des monastères ? Nous avons expliqué ailleurs [7] pourquoi cette inscription entortillée nous paraît suspecte. Nos observations ont échappé à Nikolskij, si non, en retrouvant dans ces fresques presque tous les procédés du XVIe siècle, il aurait sans doute écarté cette date, il aurait vu, comme nous-mêmes, dans ces tons plus clairs, qui semblent les distinguer [8], l'effet de certaines décompositions, il aurait reconnu, dans le modelé et dans l'éclairage, les principes appliqués à

1. Voy. *Inscr. Athos*, n° 458.
2. Cité par Gerola, *Mon. veneti*, p. 313, d'après mes notes. Le nom vénitien de Zorzi nous fait penser à ce Nicolas Bon qui, en Crète, se fit sacrer dans le rite grec, en 1509 (Gerola, *op. l.*, p. 310). Plus tard, on peut citer d'autres peintres crétois, les frères Zane. Voyez, plus loin, p. 662.
3. Bayet, *Mission*, p. 309 ; Brockhaus, p. 286. Sur Koutloumous (1540), voyez, plus haut, p. 453, note 2.
4. Βέης, Βυζαντίς, t. I, p. 588, donne la dédicace et mentionne les publications antérieures.
5. Monastère de Saint-Nicolas : Porphyre Uspenskij, *Meteorskie i osoolimpijskie monastyri v Fessalii*, Saint-Pétersbourg, 1896, p. 144.
6. *Op.* ., p. 231.
7. *Inscr. Athos*, n° 437.
8. Nikolskij, *Ist. ocerk*, p. 16.

Lavra. D'ailleurs, il vient encore, à son insu, fortifier nos doutes, lorsqu'il observe qu'en 1545 un des peintres de Xénophon, Antoine, peignit une partie de l'église « d'après d'anciens modèles, conservés aujourd'hui dans la chapelle de Saint-Paul, au Mont-Athos » [1]. En faisant honneur à cet artiste d'un style plus sobre que celui de ses contemporains, d'un style qui vise moins à l'effet [2], il ne nous révèle pas, comme on a pu le croire [3], l'existence d'une « école conservatrice », analogue à celle de Mistra. Nous n'avons pu étudier ces peintures et Nikolskij ne nous en fournit pas le moyen; mais, à Saint-Paul, nous avons retrouvé les compositions du catholicon de Lavra, le plus souvent réduites, par nécessité, pour tenir en moins de place. Le peintre Antoine ignorait, sans doute, comme avant lui Théophane, certaines innovations que nous voyons introduire, en 1547, à Dionysiou, en 1568, à Dochiariou, surtout en 1560, à Saint-Nicolas de Lavra.

Les origines de l'école crétoise. — Sabbas, skévophylax de Lavra, dans son proskynitaire publié en 1780 [4], loue les icones qu'il voyait réunies dans le béma de l'église : « Elles sont admirables, extraordinaires et pleines de charme, car elles sont l'œuvre excellente de ces illustres anciens Crétois. » En effet, les peintres d'icones originaires de la Crète ont acquis beaucoup de renom et tenu une grande place en Orient, pendant l'époque turque [5]. Au XVIIe et au XVIIIe siècle, ils nous ont laissé des œuvres nombreuses, que l'on a signalées, au Caire [6], au Sinaï [7], au Mont-Athos, en Crète et à Venise [8], en Russie [9], enfin, dans diverses collections d'Europe. Ils ne s'effaçaient plus alors, comme les anciens iconographes, devant une œuvre impersonnelle. L'Occident leur avait appris à dater et à signer leurs tableaux, à soigner leur réputation, comme ce Victor qui se fit apprécier à Venise et se montra fort habile à imiter les

1. *Op. l.*, p. 44.
2. *Op. l.*, p. 47.
3. Diehl, *Manuel*, p. 775-776.
4. P. 31 : voy., plus haut, p. 657, note 7.
5. Voyez aussi le témoignage de Paul d'Alep, cité par Lichačev, *Ist. značenie*, p. 21, et Podlacha, *Mal. Buk.*, p. 198.
6. Strzygowski, *Byz. Zeits.*, t. IV, 1895, p. 590.
7. Dmitrievskij, *Putešestvie po Vostoku i ego naučnye rezultaty*, Kiev, 1890, p. 92 sq., en particulier, p. 104.
8. Gerola, *Mon. veneti*, p. 308 sq.
9. Kondakov, *Ikonografija Bogomateri*, p. 139.

Italiens [1], ou les frères Zane, qui firent figure de lettrés [2]. Mais plus anciennement, si l'on excepte Andreas Rico, Donatus et Angelus Bizamanus (1532), qui travaillèrent en Italie [3], on ne peut citer aucun nom [4].

Pourtant, cette pléiade nous apparaît comme la dernière floraison d'une école plus ancienne. Les motifs italiens, qui parfois surchargent leurs tableaux, n'ont pas éliminé les traits essentiels de la tradition byzantine. En 1612, un excellent peintre, Jérémie, qui fit école au Sinaï, la connaît encore [5]. En Crète, Constantin Paléocappa, peignant le Crucifiement [6], semble imiter le style et reproduire en partie les attitudes de Théophane, qui l'a précédé d'un siècle, à Lavra. En comparant l'un à l'autre ces deux artistes, le peintre de fresque et le faiseur d'icone, nous comprenons comment leurs compatriotes, dans l'intervalle, ont pu subir l'influence toujours plus envahissante de l'Italie, tout en restant fidèles à leurs origines, et nous concluons que, pendant la première moitié du xvi[e] siècle, alors que cette influence agit avec discrétion, l'école crétoise avait atteint son plein développement. Elle travaillait suivant des formules bien définies. Elle avait sa technique, son style, son iconographie. Au temps où Marc Musurus († 1517), Zacharie Callergi, Grigoropoulos, Aristobule, Apostolios († 1535), Ange Vergèce († 1568) et tant d'autres, que la Crète avait recueillis et formés, venaient en Italie, à Venise, à Padoue, à Rome, et même en France, exercer leurs talents de calligraphes et d'hellénistes, ou simplement recevoir les leçons de la Renaissance [7], nos peintres, instruits aussi par les Latins, avaient acquis un grand prestige, puisque les moines des Météores et du Mont-Athos faisaient appel à leur habileté.

1. Lichačev, *Ist. značenie*, p. 29. D'après Dmitrievskij, *op. l.*, p. 102, 105, il a signé des icones au Sinaï, entre 1651 et 1681.

2. Cervellini, *Marino, Emanuele e Costantino Zane*, *Nuovo Archivio veneto, nuova serie*, vol. XII, part. II. Voy. Lichačev, *op. l.*, p. 22, fig. 31, et p. 30.

3. Lichačev, *op. l.*, p. 6, 17.

4. Au Sinaï, Dmitrievskij s'est visiblement trompé d'un siècle, en attribuant à 1551 ou à 1571 les icones d'Emmanuel Zane et de Damascène, car ces personnages ont travaillé à Venise vers 1660. Voyez Cervellini, extrait, p. 7 ; Gerola, *Mon. veneti*, p. 313.

5. Dmitrievskij, *op. l.*, p. 102.

6. Voyez, plus haut, p. 453.

7. Voy. Legrand, *Bibliographie hellénique* (xvi[e] siècle), t. I, p. CVIII, CXXIV, CCXIX, CCXXIV ; Dmitrievskij, *op. l.*, p. 93.

Les origines paraissent moins claires. On les a recherchées récemment suivant deux méthodes différentes.

Sur le sol de Crète, au XIVe siècle, d'innombrables fresques couvrirent les murs des petites églises. Les dédicaces indiquent souvent la date et le nom du peintre. Jean Pagoménos, par exemple, de 1314 à 1328, déploya la plus louable activité [1]. Mais, au XVIe, cette production s'arrête. La liste des artistes crétois présente une singulière lacune : entre le dernier des fresquistes et les plus anciens faiseurs d'icones, entre 1497 et le début du XVIIe siècle, Gerola n'a pu inscrire aucun nom. Ainsi, l'on conclurait, avec cet auteur, qu'à l'époque byzantine, en Crète, les faiseurs d'icones jouèrent un rôle effacé : leur art n'aurait atteint son vrai développement qu'à la fin du XVIe siècle, quand semble disparaître la vieille école [2]. Et, quand ils apparaissent alors, tout à fait gagnés par le goût italien, ils ne peuvent passer à ses yeux pour les continuateurs des anciens maîtres, qui, dans les églises du XIVe et du XVe, se montrent rebelles à toute influence étrangère. « Il semble inexplicable, dit-il, qu'à l'époque du plus splendide éclat de la peinture vénitienne, quand les produits de cet art divin arrivaient jusqu'en Crète, quand les Crétois même accouraient aux Lagunes pour se perfectionner dans cet art si renommé, même alors, la peinture indigène ne cédait pas à l'attrait des nouvelles et géniales inspirations. Au contraire, non seulement dans les églises grecques, mais aussi dans les latines, la fresque continua à être conduite exclusivement à la manière grecque ; et dans les temples vénitiens eux-mêmes, régnait en maîtresse l'Hagiographie byzantine, au point qu'il semblera étrange de rencontrer, dans la petite église de Castelnuovo, quelques ornements de goût italien. Et dans la peinture des images saintes, dans les tableaux à l'huile eux-mêmes, l'influence vénitienne est, en fait, secondaire et arrive avec un incroyable retard, quand déjà avait cessé la domination vénitienne en Crète [3]. »

Kondakov et Lichačev ont cherché en Italie l'origine de l'école crétoise. Sans connaître, semble-t-il, l'ouvrage de Gerola, ils ont comblé la lacune qui étonnait cet érudit. D'après

1. Gerola, *Mon. veneti*, p. 308.
2. *Op. l.*, p. 304.
3. *Op. l.*, p. 306-307.

Kondakov [1], l'art byzantin, après la conquête latine, renaît à une vie nouvelle. Mais il ne grandit pas dans un centre unique, il pousse ses rejetons dans les divers domaines de l'Orient chrétien. Certains de ces domaines lui ont fourni un terrain plus propice : d'une part, la Serbie, au XIIIe et au XIVe siècle, de l'autre, l'Italie, au XIVe, et la Crète, province vénitienne, depuis le XVe. L'Italie, surtout à Venise, possédait de puissantes colonies grecques, qui attiraient des maîtres de leur pays. En effet, en ce temps et plus tôt, les inscriptions et les textes en mentionnent à Venise même [2] et en d'autres lieux [3]. Ils y apportaient les thèmes byzantins, que les Italiens s'appropriaient, puis, transformaient. Eux-mêmes, à leur tour, imitant ces disciples indépendants, modifièrent leurs propres procédés, élaborèrent un style particulier. Les deux écoles travaillent alors dans une même ambiance. « Les historiens de la peinture vénitienne, examinant l'œuvre des premiers maîtres, jusqu'au début du XVe siècle, les apprécient suivant la mesure où ils se sont affranchis de la manière byzantine. Mais, de manière byzantine, il n'y en avait plus alors ; il y avait une manière grecque, mêlée à l'italienne... Par exemple, lorsque Paolo (entre 1333 et 1358) exécuta une composition grecque (et non « byzantine ») et peignit des visages de type grec, il exécuta les draperies et les plis d'après les modèles italiens, et cela, non parce que, en cette occasion, il s'affranchit de l'influence byzantine, mais simplement, parce qu'ainsi peignaient,

1. *Ikonografija Bogomateri*, p. 4, 89-92.

2. *Op. l.*, p. 116, d'après Laudedeo Testi, *Storia della pittura veneziana*, p. 98-99. Müntz (*Rev. art chrétien*, 1893) et Frothingham (*Amer. Journ. of archæology*, 1894) ont aussi réuni certaines données intéressantes. On peut citer : à Venise, Calojanni, peintre, 1143, qui vivait en territoire padouan (Müntz, p. 187, Testi, p. 93) ; Marcus Indriomeni, mosaïste, 1153 (Müntz, p. 186, Testi, p. 73) ; Apollonius, peintre, appelé par Andrea Tafi, pour décorer le baptistère de Florence, au début du XIVe siècle (Müntz, p. 188) ; Théophane de Constantinople, qui tenait école en 1242 (Müntz, p. 187) ; Georges, peintre, 1396 (Müntz, p. 188-190, Testi, p. 173) ; Frater Antonius de Negroponte, première moitié du XVe siècle (Frothingham, p. 51). — Lionello Venturi, *Le origini della pittura veneziana*, p. 50, cite une madone signée par Joannès Parmeniatès, au Musée Correr, salle XV, n° 57.

3. Gênes : Marcus de Constantinople, 1313, et Démétrius de Péra, 1371 (Müntz, p. 188-190). — Ferrare : Georges de Constantinople, 1404 (*l. c.*, voyez Frothingham, p. 50, et Testi, p. 173). — Sagro Speco : Conxolus et Stamatico (Frothingham, p. 45, 48) ; Euticio, 1338 ou 1388 (d'Agincourt, *Peinture*, pl. CXXV). — En 1212, Melormus fait le portrait de François d'Assise pour le comte de Monte Acuto (Frothingham, p. 44). — Lichačev a montré que les Bizamani d'Otrante appartiennent au XVIe siècle.

à Venise, de son temps, tous les peintres d'icones et les Grecs mêmes qui y résidaient [1]. » Ainsi se constitua l'école gréco-italienne, qui est aussi nommée italo-crétoise [2]. A l'origine, son domaine ne s'étendait pas au delà de la région vénitienne et de la côte voisine, vers l'est [3]. Mais, au xve siècle, Venise agrandit son empire : en 1421, elle acquiert le rivage de la Dalmatie, jusques à Corfou ; plus tard, en 1483, Zante, en 1489, Chypre. Alors, les deux civilisations, grecque et latine, se rapprochent plus intimement ; alors, les ateliers grecs exercent la plus forte influence sur l'Italie. Cette pénétration se produit au cours du xve et du xvie siècle : « A ce temps appartiennent la plupart des meilleurs monuments de la peinture d'icone gréco-italienne [4]. » Ces monuments se rencontrent en Italie. Ensuite, le centre se déplace et, dans cette dernière période, c'est-à-dire au xviie et au xviiie, l'école crétoise déploie son activité à travers l'Orient grec [5].

Lichačev aboutit à peu près aux mêmes conclusions [6]. Un tableau de sa collection lui fournit un argument fort séduisant. Il y a relevé des thèmes grecs, traités selon la technique particulière de l'école crétoise, avec ces traits parallèles, tracés à la pointe du pinceau, pour former la dernière couche dans le modelé des visages. De tels procédés restent étrangers à l'Italie. Pourtant, l'œuvre est sortie d'un atelier latin [7], qui savait peindre saint François d'Assise ou saint Dominique. Elle lui fut commandée par un Vénitien que certains liens unissaient à la Crète. Elle nous révèle ainsi l'époque et le lieu où s'est formée l'école italo-crétoise : « C'est l'école vénitienne du milieu du xive siècle. Les racines s'enfoncent profondément dans le xive siècle ; les fruits apparaissent au xve et, en partie, au xvie, la décadence s'accuse au xviie. »

On peut regretter, avec Ajnalov [8], « l'absence de données historiques » qui assureraient à cette hypothèse une base plus solide. On souhaiterait de voir les icones « italo-crétoises »

1. Kondakov, *Ikonografija Bogomateri*, p. 117.
2. *Op. l.*, p. 88.
3. *Op. l.*, p. 100.
4. *Op. l.*, p. 90.
5. *Op. l.*, p. 89.
6. Lichačev, *Ist. značenie*, p. 30.
7. Kondakov, *Ikonografija Bogomateri*, p. 100, pense à Lorenzo Veneziano.
8. *Viz. Vrem.*, t. XVIII, 1911, otd. IV, p. 71.

classées selon une méthode rigoureuse. Les fresques de l'Athos et des Météores nous y aideraient. Elles nous permettraient de distinguer entre les vrais Crétois, travaillant en Orient, pour les couvents, et ces émigrés devenus italiens, entre Théophane, à Lavra, et Angelus Bizamanus, à Otrante, qui tous deux, vers le même temps, utilisaient les gravures de Marc-Antoine Raimondi, l'un avec discrétion (fig. 120) [1] et comme par accident, l'autre franchement et sans réserve [2] ; elles nous permettraient de déterminer à quel intervalle les plus hardis ont précédé les plus timides et dans quelle mesure ils les ont initiés. Lorsque nous voyons Bizamanus, en 1532, représenter la Sainte Famille et, vers le même temps, la Nativité, d'après les modèles de la Renaissance, nous pouvons admettre que d'autres Crétois, au xve siècle, en Italie, aient mis déjà Marie à genoux devant la crèche. Mais, alors, comment ceux de l'Athos et des Météores auraient-ils attendu le milieu du xvie, pour se permettre cette hardiesse ? La comparaison ne nous conduira-t-elle pas à assigner à ces tableaux, pleins de motifs italiens, une date plus récente qu'on ne croit [3], moins éloignée de l'époque où Constantin Paléocappa, à Ghonja, suivant un peu tard l'exemple du Trecento, introduit, dans le Crucifiement, l'agitation de la foule [4] ? Ainsi, nous serions tentés de conclure que, sauf en quelques cas, même dans les ateliers grecs d'Italie, les inventions de l'art nouveau, suivant le mot de Gerola, « arrivent avec un incroyable retard ».

S'il est juste de modifier sur ce point les conclusions des deux savants russes, sur d'autres, en revanche, nos recherches, dans une large mesure, viennent les corroborer. Elles comblent ainsi une lacune que Kondakov signalait avec regret [5].

En effet, les peintres crétois de l'Athos nous ont paru, dans beaucoup de compositions, recevoir leur inspiration de Venise. Ils représentent le Lavement des pieds et l'Apparition de Jésus aux Maries selon les types de Saint-Marc. Leur Descente de croix reproduit trait pour trait un modèle du Dugento, que nous avons vu se former en Vénétie, d'après les prototypes

1. Dans le Massacre des Innocents (voyez, plus haut, p. 163), d'après la remarque de Richter (*Zeitschrift für bildenden Kunst*, t. XIII, p. 207), cité par Brockhaus, p. 118, 255.
2. Lichačev, *Ist. značenie*, p. 4-7, pl. I-II.
3. Voyez, plus haut, p. 95.
4. Voyez, plus haut, p. 453.
5. *Ikonografija Bogomateri*, p. 130.

byzantins [1]. Dans le Crucifiement, la Cène ou le Thrène, nous avons reconnu les traits nouveaux que des Vénitiens ont dessinés à Aquilée, dans le tableau de l'Accademia, n° 21, ou dans le triptyque de Trieste. Assurément, ce sont des Grecs, fixés à Venise, qui ont ainsi rajeuni leur ancienne tradition et ces monuments nous montrent surtout l'attrait qu'ils ont exercé sur les peintres du pays, vers le milieu du XIVe siècle [2]. D'autres vont nous faire pénétrer dans leurs ateliers.

Le diptyque de Berne [3] comprend, sur chacun de ses feuillets, au centre, un camée portant des inscriptions grecques, et, tout autour, quelques compositions peintes sur parchemin, avec les sigles IC XC et des titres latins incorrects. Dans l'ensemble, Stammler reconnaît les procédés des peintres et des orfèvres byzantins. Mais ces artistes travaillaient à Venise, car ils ont choisi les saints que l'on y vénérait ; ils travaillaient aux ordres d'un roi de Hongrie, dont ils ont représenté les ancêtres, évidemment André III (1290-1301), né d'une Vénitienne, élevé dans la patrie de sa mère. Nous observerons qu'ils ont traité la Flagellation et la Mise au tombeau selon les modèles latins, ou même, selon certaines variantes particulières, que reproduisent, un peu plus tard, le triptyque de Trieste ou le tableau de l'Accademia, n° 4 [4], et qui n'ont point franchi l'Adriatique. Mais ils associent ces compositions à la plus pure iconographie grecque. Avec la Palestine, ils ont en commun Jésus mettant la main de Thomas dans sa plaie ; avec Suzdal et Sant' Urbano, le sarcophage engagé dans la porte du Saint-Sépulcre ; avec le Brontochion et Gradac, la Mère de Dieu accoudée sur la crèche ; avec les primitifs, les Slaves et les Grecs de l'Athos, la Vierge de l'Annonciation, debout, sortant la main de son voile, près du visage [5]. Ils touchent ainsi à presque tous les domaines de l'Orient chrétien, sans que nous puissions clairement déterminer dans quelle mesure ils ont servi d'intermédiaires. Mais il est certain qu'ils ont trans-

1. Voy., plus haut, p. 481.
2. Lionello Venturi, *Le origini della pittura veneziana*, p. 31, attribue le triptyque de Trieste à Stefano da Venezia. Voyez Laudedeo Testi, *Storia della pittura veneziana*, p. 162. — Sur le tableau de l'Accademia, n° 21, voy. Testi, *op. l.*, p. 123 et 128, qui le reproduit en face de la p. 120 ; phot. Alinari 13407, Anderson 12320.
3. Voyez Rohault de Fleury, *La Messe*, t. V, p. 54, et, surtout, Stammler, *Der Paramentenschatz*, p. 30 sq.
4. Voy., plus haut, p. 503, notes 1-2.
5. Voyez, plus haut, p. 77, 153, 530.

mis aux Crétois de l'Athos la Descente de croix élaborée par eux-mêmes, à Venise [1].

Cent cinquante ans plus tard, le cardinal Bessarion commandait à leurs lointains héritiers le reliquaire qu'il consacrait par acte du 29 août 1463 à la Scuola della Carità [2]. Il faisait attacher au couvercle une croix d'argent qui avait appartenu à une nièce de Michel Paléologue et fut apportée en Italie par le patriarche de Constantinople, Grégoire, mort en 1459. Il s'adressait bien à cette école crétoise qui décora, soixante-dix ans plus tard, le catholicon de Lavra, en développant, d'après les mêmes poncis, la composition du Crucifiement [3]. Or, la fresque d'Aquilée nous prouve que ces poncis, elle les avait préparés à Venise. La plupart des autres scènes, Chemin de croix, Mise en croix, Couronnement d'épines, Mise au tombeau, appartiennent aussi à l'iconographie de l'Athos. Pourtant, la Trahison et la Flagellation rappellent plutôt les œuvres de l'école macédonienne, à Nagoriča, à Vatopédi ; la Descente de croix représente le type de Mistra. Nous voyons par là que les peintres grecs de Venise, vers le milieu du XVe siècle, comme à la fin du XIIIe, restent en communication avec leurs confrères d'Orient, et qu'à tous ils pouvaient emprunter ou suggérer quelque innovation. Mais, avec le temps, leur cercle semble se resserrer, comme pour les enfermer dans la tradition qui fleurit au Mont-Athos dans le cours du XVIe.

Cette tradition inspire alors le sculpteur du coffre de Bologne [4]. Autour d'un Crucifiement purement italien [5], dans le cadre, il a reproduit le cycle et les types de l'Athos, en y mêlant quelques compositions empruntées au Trecento [6]. Il nous montre ainsi que l'école crétoise, même vers le début du XVIIe siècle, n'a point rompu les liens qui l'attachaient à Venise et à l'Italie du Nord.

Pourtant, elle dépasse le cadre de l'iconographie byzantine, propre à Venise. Pour représenter le Couronnement d'épines (fig. 629), Théophane et Zorzi n'imitent point la composition

1. Voyez, plus haut, p. 481.

2. Voy. Lichačev, *Ist. značenie*, p. 13, d'après la dissertation de Schiappalalba (1767).

3. Voyez, plus haut, p. 452.

4. Pinacothèque, n° 590. Plaque sculptée en méplat, mesurant 0 m. 64 sur 2 mètres : Anacleto Guadagnini, *R. Pinacoteca di Bologna, Catalogo dei quadri*, p. 96.

5. Voy., plus haut, p. 456.

6. Annonciation, Nativité, Mages, Fuite en Égypte, Flagellation, Christ ressuscitant, Pietà.

de Saint-Marc [1], où le mosaïste avait interprété le type primitif de Gélat [2]. Ils développent celle de Sant'Angelo in Formis [3], plus proche du Paris. 74 [4], puisque Jésus, tenant toujours son semblant de sceptre, se sent frappé à la tête, au moyen d'un autre roseau, par l'un des Juifs.

Souvent aussi, ils copient de vieilles miniatures, sans y changer rien d'essentiel : au Petropol. 105, ils semblent prendre Pierre et Jean visitant le sépulcre [5] ; au Paris. 74, pl. 47, la silhouette souple et tourmentée de Judas pendu [6] ; au Vindob. 154, fol. 238, la Multiplication des pains [7] ; surtout, au Paris. 510 [8], la Guérison de l'Aveugle-né (fig. 7) [9]. Mais, parmi ces anciens modèles, ils paraissent préférer les peintures cappadociennes. Ils leur doivent l'attitude de Marie devant l'archange ou près de la crèche, celle des apôtres au pied du Thabor, du serviteur dénouant les bandelettes de Lazare, des deux grands prêtres jugeant le Sauveur derrière un bureau [10]. Le cadre de l'icone en mosaïque du Crucifiement, à Vatopédi (fig. 2), nous a montré quels intermédiaires ont apporté ces motifs, sous leur forme la plus simple, comment l'ange assis sur la plaque inclinée, à la manière hellénistique, a pu venir de Syrie ou de Palestine, plutôt que d'Occident [11].

Ainsi, l'iconographie de l'Athos touche aux deux extrémités du monde oriental : Cappadoce et Venise. Comment deux traditions si éloignées ont-elles pu se rencontrer ? Nous les voyons en œuvre, l'une près de l'autre, à plusieurs siècles d'intervalle, sur un singulier monument : le triptyque d'Antcha, à Tiflis [12]. L'icone du Christ qu'il protège reçut sa décoration

1. Rohault de Fleury, *Évang.*, pl. LXXXVI. 2.
2. Fol. 83 v : Pokrovskij, *Opisanie*, p. 282, n° 69, pl. III, 3 (Matthieu). Le même type est reproduit au fol. 136 (p. 289, n° 130) et 213 v (p. 297, n° 198).
3. Kraus, *Jahrbuch d. k. preuss. Kunstsamm ungen*, t. XIV, 1893, pl. III.
4. Voyez, plus haut, p. 606.
5. Voyez, plus haut, p. 549.
6. Dionysiou : H. Ét. C 286. — Dochiariou : H. Ét. C 273.
7. Dionysiou : H. Ét. C 292.
8. Omont, pl. XLVI.
9. Dionysiou : H. Ét. C 304.
10. Voyez, plus haut, p. 76, 109, 224, 242.
11. Voyez, plus haut, p. 535.
12. Boite en argent doré, conservée dans l'église d'Antchis-Khat. Elle fut apportée, au XVIIe siècle, d'une localité nommée Antcha, non Antchi comme nous l'avons écrit. Voyez Brosset, *Rapports sur un voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Arménie exécuté en* 1847-1848, 3 vol., Saint-Pétersbourg, 1849-1851, cinquième rapport, p. 28-33 ; Kondakov, *Pam. Gruzii*, p. 46, 173.

vers la fin du XII[e] siècle, sous la reine Thamar. L'atabeg Béka, que les chroniques mentionnent au début du XIV[e] [1], a son nom inscrit à l'intérieur des volets. Kondakov lui attribue certains remaniements, sans faire de différence entre les deux faces [2]. Nous observons pourtant, d'un côté, une simplicité archaïque, de l'autre, dans un décor plus riche, des figures plus nombreuses et plus animées, des fonds architecturaux plus complexes ; ici, les vieux types orientaux [3] et, parmi eux, l'Annonciation rappelant la mosaïque du narthex, à Vatopédi, la Vierge couchée près de la crèche, suivant le modèle cappadocien qui se retrouve plus tard à Lavra et à Dionysiou [4] ; là, Lazare et les Rameaux, conformes aux types de l'Athos, à côté d'une Cène vénitienne [5]. Acceptant d'abord les dates proposées par le maître russe et attribuant ainsi le second groupe au début du XIV[e] siècle, nous nous réjouissions de rencontrer en ce temps un orfèvre géorgien correspondant avec les Grecs de Venise et transformant, selon l'esprit nouveau, les vieux motifs cappadociens. Mais deux textes modernes, inscrits au bas de ces compositions [6], nous invitent à plus de prudence, en nous avertissant que « le centre et la chasse » ont été restaurés en 1685, que « les portes ont été faites » en 1686.

Entre Venise et la Géorgie, nous rencontrons la Palestine et, aussi, la Crète. La Crète doit à l'Anatolie le type de ses églises [7]. La Descente de croix, dans la fresque de Foti [8], nous a fait voir par où passaient les thèmes iconographiques voyageant de Cappadoce en Italie. Les innovations du Dugento pouvaient suivre la même voie en sens inverse et se fixer aussi, chemin faisant, dans quelques-unes de ces innombrables églises qui furent peintes en ce temps. Comme en Macédoine et chez les Serbes, elles ont pu se glisser dans les cadres traditionnels, assez discrètement pour n'apparaître qu'à un examen très attentif. N'ayant pu pénétrer nous-mêmes dans ce riche domaine, pour tâcher d'y découvrir les sources de la nouvelle iconographie crétoise, nous les chercherons dans une terre voisine, à Mistra.

1. *Kavkaz*, t. IV, p. 85.
2. Voyez *Pam. Gruzii*, fig. 77-78.
3. Transfiguration et Crucifiement : voyez, plus haut, p. 221.2, 403.2.
4. Voyez, plus haut, p. 79.11, 109.
5. Voyez, plus haut, p. 242, 277, 307.
6. Brosset, *l. c.*
7. Voyez Millet, *École grecque*, p. 47.
8. Voyez, plus haut, p. 473.

IV. — Mistra

Influence de l'iconographie palestinienne. — Dans un autre volume, nous avons essayé de montrer que la Grèce construit et décore ses églises autrement que Constantinople, le plus souvent selon les méthodes de l'Orient. Ses monuments figurés, si nous les connaissions mieux, nous suggèreraient la même remarque. Dans le second quart du XIe siècle, semble-t-il, le mosaïste de Saint-Luc imite certains types de la Nativité et du Baptême, particuliers à la Syrie et à la Cappadoce, et le peintre de Géraki reproduit, après trois siècles, les compositions de Saint-Luc. La « tradition monastique » aurait ainsi apporté d'Anatolie et conservé, dans ce coin perdu du Parnon, le berger musicien et le παύσασθε ἀγραυλοῦντες [1]. Cet art réaliste et vigoureux contraste avec l'élégance antique que Daphni doit sans doute, par exception, à l'intervention de Constantinople [2].

Les fresques de Mistra nous laissent apercevoir plus clairement les liens qui rattachent la Grèce à l'iconographie palestinienne. A ces sources ont puisé l'une et l'autre des deux écoles, bien distinctes, qui travaillèrent à la Métropole pendant les premières années du XIVe siècle [3]. La seconde, celle que l'on peut nommer « impressioniste », poursuivant son œuvre au Brontochion, semble avoir apporté de Macédoine les types de la Nativité et du Baptême [4]. Pourtant, dans ses morceaux les plus originaux, — les miracles de Galilée [5], — nous allons voir qu'elle fait revivre les vieux prototypes, antérieurs au Paris. 923 et au Paris. 74.

Un monument remarquable nous fera d'abord saisir sur le vif les rapports de Mistra avec l'Égypte et la Syrie. Le Berol. qu. 66, au XIIIe siècle, appartenait à quelque couvent d'Égypte, puisque l'on y a transcrit un document arabe du 10 Tûbah 935

1. Voyez, plus haut, p. 116-118, 153, 180.

2. Voyez, plus haut, p. 107, 175, 223.3, 314, 322, 407. On comparera, en particulier, les mosaïques au Paris. 510, pour les types de l'Annonciation (Millet, *B. C. H.*, t. XVIII, 1894, p. 473) et des Rameaux (plus haut, p. 261).

3. Voyez Millet, *Art byz.*, II, p 944.

4. Voyez, plus haut, p. 136, 142, 184, 212.

5. Voyez, plus haut, p. 62.

(5 janvier 1219)[1]. Il ne s'y trouvait point par hasard. Visiblement, il sort des mêmes milieux et paraît dater à peu près de la même époque[2] que le Copte-arabe 1 de l'Institut catholique (1250), car il doit aux mêmes modèles les types très particuliers de l'Annonciation, des Rameaux et de la Descente de croix ou certains motifs caractéristiques, tels que Judas venant de droite pour donner le baiser, Pierre et Jacques assis, l'un, pleurant sa faute, près du palais de Caïphe, l'autre, aveuglé par la lumière divine, au pied du Thabor. Quelque moine du Sinaï aura conçu l'idée d'y représenter Moïse recevant la loi (Joh. 1. 17).

Ce manuscrit reproduit parfois les plus anciens modèles. Nous les avons reconnus dans quelques compositions telles que le Crucifiement, les Maries pleurant en face du tombeau, la visite de Jean et de Pierre. Nous les avons devinés dans d'autres : Lazare, Rameaux. Nous y suivons encore les traces d'un ancien cycle, aussi étendu, aussi exact qu'aux Saints-Apôtres, en examinant la Guérison de l'Aveugle-né (fol. 298), dans cette scène préliminaire où Jésus, passant, voit l'infirme et répond à ses disciples, qui lui demandent : « Maître, qui a péché, cet homme ou ses parents ? » (Joh. 9. 1-2). En dehors



Fig. 663. — Laur. VI 23. (Aveugle-né.)

du Laur. VI 23, fol. 188 (fig. 663), nous ne connaissons point d'autre iconographe qui soit entré dans un tel détail, et encore, notre miniaturiste (fig. 664) serre-t-il de plus près le texte. Il ne nous montre pas le malade debout, implorant, mais assis, tenant un bâton, indifférent à la présence du Sauveur (Joh. 9.9 :

1. *Verzeichniss der griech. Handsch.*, p. 214. M. Wiet a bien voulu m'assurer qu'il s'agit ici de l'ère des martyrs. On ne trouve que rarement l'année de l'hégire avec un mois copte. Le Dr G. Weil a constaté que ce document ne fournit aucun renseignement sur l'origine du manuscrit. Je prie ces deux érudits d'agréer mes meilleurs remerciements.

2. De Boor, *Verzeichniss*, p. 214, indique les XIe-XIIe siècles.

ὁ καθήμενος καὶ προσαιτῶν). Sur ce point, il semble suivre Chrysostome : « Lui-même vit l'aveugle, l'aveugle ne vint pas à lui, et il le regarda si sérieusement qu'il fit impression sur ses disciples [1]. » Le Berol. qu. 66 nous donne ainsi le prototype conçu, à Antioche, sous l'influence du grand exégète.

Aussi, se sépare-t-il du Copte-arabe 1, quand celui-ci, dans d'autres thèmes, suit la rédaction du Laur. VI 23 [2] ou du Copte 13 [3]. L'attitude de l'aveugle, au moment où Jésus le guérit, nous rappelle le Paris. 923, le Vindob. 154 et le tétraévangile de Gélat. Nous revenons ainsi à la famille du Paris. 74. Nous retrouvons le Paris. 74 lui-même, lorsque Pierre pleure, assis, surtout lorsque Jésus, dans la synagogue, lit la prophétie d'Isaïe, en se tenant debout devant un pupitre, alors que le Laur. VI 23, le Copte 13 et le Copte-arabe 1 le montrent assis, avec le livre dans les mains. Sur d'autres points, le Berol. qu. 66 appartient à la tradition qui fournit, vers la fin du xi[e] siècle, le Paralytique de Béthesda à l'ivoirier de Salerne, puis, le Jardin des Oliviers à Monréale, à Saint-Marc, à l'Hortus Deliciarum, en un mot, il dépend de l'iconographie syrienne et palestinienne.



Fig. 664. — Berol. qu. 66. (Aveugle-né).

Il nous montre ainsi comment la tradition d'Antioche, toujours vivace, put atteindre Mistra. A la Métropole, l'école traditionnelle semble devoir à notre manuscrit l'Annonciation et la Samaritaine, à l'Hortus Deliciarum, le Baptême et Judas, au 74 lui-même, l'Aveugle-né. Il est vrai qu'elle imite aussi le Paris. 510 dans la Guérison des dix lépreux. Mais l'école « impressionniste » illustre le texte de Luc en suivant tout au long un de ces vieux évangiles dont le Berol. qu. 66 a retenu quelques morceaux. Elle y a trouvé le pupitre où Jésus, dans la synagogue, lit la prophétie d'Isaïe, les femmes éplorées qui

1. *In Joh. Homil.*, 56.1.

2. Baptême du peuple, Hémorroïsse, Jardin des Oliviers, Thrène, Pêche miraculeuse.

3. Nativité.

accompagnent la veuve de Naïm, comme à Gaza, Jaïre prosterné et tout le détail du miracle traité selon le modèle primitif que nous avons vu déformé et comme contracté, dans le Paris. 923, le Paris. 74 et le Codex Egberti. Enfin, elle y a appris à représenter le paralytique descendu, non point, comme d'ordinaire, « en passant par les tuiles », dans la cour intérieure d'une maison antique [1], mais bien, suivant le texte de Marc (2.4), à travers l'ouverture pratiquée dans le toit, conformément à d'aussi vieux exemples, à des exemples aussi rares que le Paris. 510 [2] et

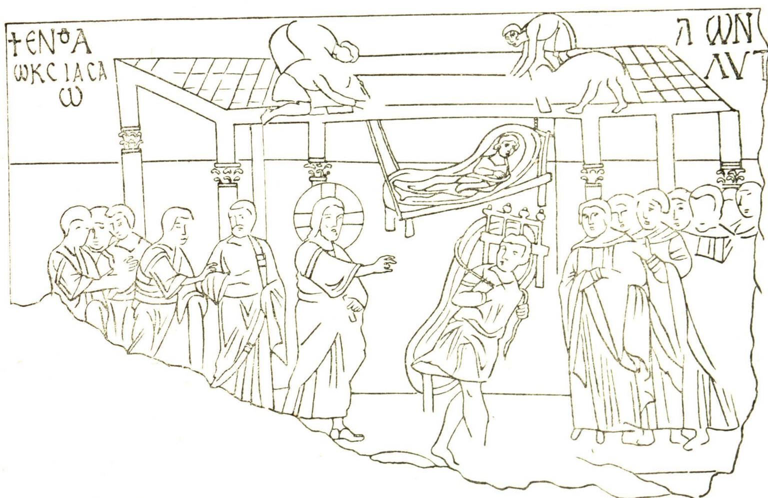


Fig. 665. — Fresque de Saint-Sabbas, à Rome. (Paralytique).

la fresque de Saint-Sabbas, à Rome (fig. 665) [3]. Et, ici encore, nous allons découvrir qu'elle a touché à la source primitive.

Le Paris. 510 et Saint-Sabbas nous montrent les porteurs agenouillés sur le toit et le lit suspendu par des cordes [4], dans une maison vide, aux parois ouvertes, sorte de cage, dont il sort, comme si un aimant l'attirait en avant, vers le Sauveur. Sur d'autres points, ces deux compositions diffèrent notable-

1. D'après certains exégètes : voy. Cramer, *Catenæ*, t. II, p. 451. Le Laur. VI 23, fol. 65 v, avant Mc 2.3, et fol. 112 v, avant Luc 5.18 (moins complet), ainsi que le Paris. 74, pl. 62 et 103, répond bien à cette interprétation.

2. Omont, pl. XLVI.

3. Wüscher-Becchi, *Röm. Quartalschrift*, t. XVII, 1903, p. 56 ; Grüneisen, *Archivio della R. Società Romana di storia patria*, t. XXIX, p. 498, fig. 17 ; phot. Sansaini.

4. Voyez Cramer, *Catenæ*, t. I, p. 284.

ment. Nous voyons, ici, une toiture en bâtière et de lourds piliers, là, le toit plat dont parle Luc (5.19) et de minces colonnes ; ici, les figures assises, comme dans le Laur. VI 23, là, debout, comme dans le Paris. 74. En outre, à Saint-Sabbas, le paralytique paraît une seconde fois portant son lit. Or, tous les traits qui distinguent Saint-Sabbas se retrouvent à Mistra (fig. 666). Notre peintre, plus complet, interprète même le texte



Fig. 666. — Fresque de la Métropole, à Mistra. (Paralytique).

de Luc, comme s'il suivait le commentaire d'un ancien exégète syrien, Titus de Bostra : « Ayant pratiqué une ouverture dans le toit, ils descendent le lit et portent au milieu le paralytique[1]. » Les hommes se servent de deux échelles pour amener le lit devant Jésus. Ces échelles, le peintre du XIVe siècle ne les a point imaginées, puisque nous les observons, au XIe, au milieu d'une composition assez différente, dans le tétraévangile géorgien de Djroutchi[2]. Il les a trouvées dans son modèle, conçu

1. Cramer, *op. l.*, t. II, p. 45.
2. Fol. 140 v : phot. Ermakov 73261.

longtemps auparavant, sous l'inspiration de l'exégèse syrienne.

Or, à l'iconographie syrienne, on peut rattacher aussi les fresques de Saint-Sabbas. Elles portent des inscriptions grecques. Les Grecs qui ont occupé le monastère, du VIIe au XIe siècle [1], lui donnèrent le nom de la célèbre laure palestinienne dont ils venaient [2]. Pour faire repeindre la petite basilique de Sainte-Silvia, au IXe ou plutôt au Xe [3], ils durent chercher un artiste en Palestine, car c'est bien de là que notre type est parti pour atteindre, d'abord, Rome, puis, après quatre siècles, Mistra. Là, s'est conservée la tradition de ces architectures pompéïennes, de ce décor hellénistique, si cher au peintre « impressionniste » de la Métropole. Nous découvrons ainsi, à Saint-Sabbas, un des chaînons qui relie notre XIVe siècle byzantin à l'antique.

A Mistra encore, le Jugement dernier de la Métropole nous rappellera les peintures de Crète et l'illustration palestinienne de Grégoire de Nazianze [4], tandis que le Crucifiement de Saint-Jean se rattache au psautier de Mélisende. Si donc cette brillante école doit tant à l'Orient, nous la verrons sans surprise céder la place à d'autres artistes venus aussi du Sud, aux Crétois.

L'école crétoise à Mistra : la Péribleptos. — La Péribleptos fut peinte par des faiseurs d'icones. On reconnaît leur manière à la richesse et à la qualité des tons. Que l'on veuille bien se rappeler cette page lumineuse où Kondakov [5] oppose au modelé léger et gris des anciennes mosaïques, semblable à un « relief illuminé », les couleurs intenses, « juteuses », qui font la principale beauté des icones italo-grecques : cramoisi foncé, brun-rouge, bleu foncé, lilas foncé, et surtout l'effet chatoyant de deux couleurs différentes, combinées sur une même étoffe, l'une, dans l'ombre, l'autre, dans la lumière, en un mot, que l'on veuille bien distinguer la large technique décorative de la fresque et la minutie des peintres de chevalet, et l'on attribuera sans hésiter notre Péribleptos à ces artistes raffinés, surtout lorsque l'on observe, dans le modelé des visages, ces « couches menues », ces « lignes parallèles, minces et serrées » [6],

1. Wüscher-Becchi, *Röm. Quartalschrift*, t. XVII, 1903, p. 65 ; Wilpert, *Mélanges d'arch. et d'hist.*, t. XXVI, 1906, p. 15 sq.

2. Frothingham, *Amer. Journ. of Archæol.*, 1895, p. 175-182.

3. Wilpert, *op. l.*, p. 24, rattache ces fresques au premier quart du IXe siècle. Le caractère des lettres indiquerait plutôt le Xe.

4. Ambros. 49-50, fol. 714 : Julien aux Enfers.

5. *Ikonografija Bogomateri*, p. 92-94.

6. Millet, *Art byz.*, II, p. 948.

qui constituent, aux yeux de Lichačev, la marque distinctive des ateliers crétois. Puisque les autres églises de Mistra ne nous offrent rien de semblable, puisque nous avons retrouvé dans celle-ci la tradition iconographique suivie par les Crétois de l'Athos, pourquoi ne pas y reconnaître une œuvre plus ancienne de la même école ? Ainsi, au moment où Lichačev croit la voir naître à Venise, en plein XIVe siècle, nous découvririons à Mistra son plus pur chef-d'œuvre.

Mais un doute nous arrête. Nous ne pouvons affirmer que les peintures appartiennent au XIVe siècle. Nous n'avons pas de date sûre, établie par une inscription ou par un texte.

Le caractère de l'architecture mettrait l'édifice entre la Métropole et Sainte-Sophie, entre 1310 et 1350. Les peintures s'appliquent directement sur les murs, sans nous laisser jamais apercevoir les traces d'une couche antérieure. D'autre part, les sujets s'ordonnent suivant le même principe qu'à Sainte-Sophie [1] et forment, autant que l'on en peut juger, des compositions identiques [2]. Or, à Sainte-Sophie, la facture « impressionniste », large et vigoureuse, le dessin réaliste répondent bien à la pratique du XIVe siècle. Enfin, dans certaines compositions, Nativité, Rameaux [3], notre église semble avoir servi de modèle à la Pantanassa, qui fut décorée, sans aucun doute, vers 1430, mais selon une autre technique [4]. Ainsi, en examinant nos fresques dans leur milieu, à Mistra même, nous trouverons de très sérieux arguments pour les attribuer au XIVe siècle, ou tout au moins, au premier tiers du XVe, à l'époque où l'on refit le porche méridional, où l'on édifia le réfectoire, dans le style de la Pantanassa.

A vrai dire, en les comparant à celles de l'Athos, nous sentons notre conviction s'ébranler. Si on les rangeait dans cette série, elles prendraient place bien après Lavra (1535). Dans les Rameaux, la Mise en croix et le Thrène, elles se rapprochent de Dionysiou (1547), dans la Nativité et le Baptême, de Saint-Nicolas de Lavra (1560), dans l'Annonciation et la Transfiguration, de Dochiariou (1568). Mais un examen plus attentif nous les a montrées indépendantes, originales, mieux conçues, plus près des sources. En un mot, elles ne résultent pas d'une

1. Voyez, plus haut, p. 50.
2. Voyez, plus haut, p. 88, 373.
3. Voyez, plus haut, p. 98, 278.
4. Voyez Millet, *Art byz.*, II, p. 949.

imitation, elles représentent une variante plus ancienne, le modèle qui a fourni les motifs nouveaux. Au Mont-Athos, l'iconographie de l'Évangile ne s'est point développée d'elle-même, par ses seules forces. Les couvents n'offraient point un terrain favorable à cet art gracieux et mondain, de plus en plus pénétré par l'humanisme. Ils l'ont reçu du dehors, par apports successifs. De Lavra à Dochiariou, les Crétois ne savent que se répéter : ils s'immobilisent dans la routine. Lorsque, en 1560, à Saint-Nicolas de Lavra, un artiste plus hardi bouleverse tous ces poncis et mêle aux compositions de Théophane certains traits pittoresques, il se nomme, dans la dédicace « Frangos Catellanos de Thèbes, en Béotie »[1]. Il nous rappelle aussi son origine, lorsque, le 17 octobre 1565, il achève avec son frère « Georges, prêtre, sacellaire de Thèbes », la décoration du narthex, au monastère de Barlaam[2]. Il se plaçait au premier rang parmi ses contemporains et faisait figure de chef d'école, puisque un manuel décrit sa manière de peindre la fresque[3]. On devine ainsi qu'il représentait une tradition propre à la Grèce. Il apportait à la Sainte Montagne, vers le milieu du XVIe siècle, ces accessoires que le peintre de la Péribleptos, deux cents ans plus tôt, avait déjà empruntés aux vieilles miniatures.

En fait, celui-ci suivait la même tradition que les autres écoles de Mistra, celle de la Palestine. Au Berol. qu. 66, il prenait cette frise des enfants, qui donne un air d'antique à sa peinture. Il semble imiter, dans la Cène, le tétraévangile syriaque de 1221/1222, dans la Nativité, l'icone des Lacs Natron, dans le Reniement et surtout dans le Baptême, l'Hortus Deliciarum, enfin, — ressemblance fort remarquable, — dans le Chemin de croix et le Crucifiement, le Paris. 74[4]. Tous ces détails restent étrangers à l'Athos, au moins à l'iconographie de Théophane.

Nos fresques n'en dépendent pas davantage dans leurs relations avec Venise et, par Venise, avec l'Italie. Et, pourtant, ces relations paraissent fort étroites. Nous avons, en effet, retrouvé notre Baptême dans une composition plus simple, sous son aspect byzantin, au baptistère de Saint-Marc, et notre

1. *Inscr. Athos*, n° 373. Voy. aussi Nikolskij, *Ist. očerk*, p. 37-39.
2. Porphyre Uspenskij, *Putešestvie v Meteorskie mon.*, p. 439.
3. Papadopoulos-Kérameus, *Denys de Fourna*, p. 258, Παράρτημα Β', § 15.
4. Voyez, plus haut, p. 104, 185, 359, 374, 458.

Crucifiement, traité à l'italienne, dans le tableau de l'Accademia, n° 21. Le reliquaire de Bessarion nous a prouvé que le type de la Mise en croix s'est formé à Venise. Nous y avons rencontré le prototype archaïque de notre Descente de croix. Notre Chemin de croix entre en parallèle avec les œuvres de Cavallini et de Berna. Dans le Crucifiement, les larrons nous ont rappelé, par leur souplesse, le primitif de Munich, et les soldats partagent les vêtements avec des gestes plus vifs et des mouvements plus libres qu'à Schwarzrheindorf ou au Sagro Speco. Mais, ces quelques emprunts, selon l'heureuse expression de Kondakov, restent subordonnés au type fondamental de la tradition byzantine. La Descente de croix doit à cette tradition certains gestes plus discrets, qui, malgré de frappantes ressemblances, la distinguent des œuvres siennoises ou giottesques.

L'école crétoise en Russie. — Lorsque nos compositions s'opposent à celles du Mont-Athos, elles se rapprochent des monuments russes. Nous en avons retrouvé les répliques les plus exactes, au XVIe et au XVIIe siècle, sur la porte de Rostov, sur certaines icones, en particulier celle de Saint-Eustathe, au Mont-Athos [1], ou bien, dans le podlinnik Stroganov. Lorsque Kondakov, étudiant la Nativité, met face à face deux icones fort ressemblantes [2], l'une, grecque, appartenant à la Collection Lichačev [3], l'autre, russe, conservée à Moscou, dans une chapelle du Blagovješčenskij Sobor, il nous fait ainsi saisir, d'un seul coup d'œil, l'étroite parenté des deux écoles, il nous montre avec quel respect les Russes du XVIe siècle imitaient la composition et le style des maîtres crétois. Mais, en même temps, nous constatons que leurs modèles appartiennent à l'iconographie de Mistra, non de l'Athos, qu'ils ont copié une réplique plus simple de la Péribleptos, en retournant le poncis de la Vierge.

Kondakov attribue cette icone à la fin du XVIe siècle. Il signale à notre attention l'étonnante figure « Renaissance » de la servante qui verse l'eau. Une telle remarque, loin de nous embarrasser, nous fournit un excellent argument pour

1. Kondakov, *Pam. Afon.*, p. 138, fig. 55 ; *Licevoj ikonopisnyj podlinnik*, I, phototypie 21.
2. *Ikonografija Bogomateri*, p. 16-18, fig. 9-10 ; Georgievskij, *Freski Ferapont. mon.*, p. 87, fig. 35, reproduit celle de Moscou.
3. N° 103 : voy., plus haut, p. 97 sq.

fixer les dates, car cette ample carnation contraste singulièrement avec la silhouette élégante et fine de notre fresque [1]. La « Renaissance » s'interpose entre le modèle et la réplique. D'ailleurs nous n'en pouvons saisir aucune autre trace à Mistra. Nous n'y voyons point, comme à Lavra, dans le catholicon, le Massacre des Innocents conforme à la gravure de Marc-Antoine Raimondi [2] ou, à Saint-Nicolas, les bustes d'Élie et de Moïse apparaissant, sur le Thabor, dans un nuage, portés par deux anges, selon le modèle de Raphaël [3]. Assurément, Kondakov ne pourrait y reconnaître, comme il le fait au Protaton, dans Emmanuel dormant, l'opulence des formes vénitiennes enveloppant un motif byzantin [4]. Le style de la Péribleptos conserve, dans sa grâce, l'élégance nerveuse d'une œuvre byzantine.

Ce style appartient au temps où Cantacuzène (vers 1375) se faisait peindre à côté des trois anges aux cheveux bouclés (fig. 668) [5]. Les faiseurs d'icones le portent, avec la technique crétoise, jusque sur les bords de la Morava, dans les églises de Lazare et de son fils Étienne, où ils dessinent même « ces longs cous rétrécis à la nuque et mal reliés à la tête », qui, parfois, déparent notre Péribleptos [6]. Ils le portent plus loin encore, à Novgorod, car Muratov reconnaît leur manière, en analysant les fragments de fresques récemment découverts dans l'église de la Trinité (1382) [7].

Lichačev observe qu'en Russie, vers la fin du XIVe siècle, apparaissent de nouveaux modèles, de nouvelles interprétations, et qu'à ce mouvement Byzance prend une part essentielle : elle « joue le principal rôle », au lieu des Balkans [8]. Nous ne saurions dire s'il faut faire honneur de ces innovations au Grec Théophane, miniaturiste, peintre d'icones et fresquiste, qui travaillait en 1378 à Novgorod, en 1395, 1399 et 1405, à Mos-

1. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 124.3.
2. Voyez, plus haut, p. 666.
3. Kondakov, *Pam. Afon.*, p. 92, note 1.
4. Kondakov, *op. l.*, p. 62, fig. 22. Comparez avec Millet, *Mon. Mistra*, pl. 115.1.
5. Paris. gr. 1242 : Bordier, *Description*, p. 240, fig. 123 ; Diehl, *Manuel*, p. 791, fig. 406.
6. Millet, *Art byz.*, II, p. 954.
7. Muratov, dans Grabar, t. VI, p. 183.
8. Lichačev, *Ist. značenie*, p. 319.

cou [1], qui émerveilla ses contemporains par la sûreté de son talent et la liberté de son art [2]. En tout cas, nous savons qu'en ce temps les Russes reçurent de Byzance d'autres exemples, par exemple, en 1397, une image du Sauveur envoyée par Manuel Paléologue, ou bien, entre 1414 et 1417, le célèbre saccos de Photius, où l'on a représenté le grand prince Basile Dimitrievič et la princesse Sophie Vitovtovna, auprès de leur gendre et de leur fille, Jean VII et Anne [3].

A ce moment, Kondakov [4] et Lichačev [5] voudraient que la peinture italo-crétoise ait gagné la Russie. A l'exemple ou aux leçons de Théophane, son collaborateur en 1405, André Rublev devrait, d'après Ajnalov, « ces traits délicats, ces doigts fuselés, ces poses naturelles, cette animation, ces proportions », qui distinguent l'icone désormais célèbre de la Trinité (fig. 669) et rappellent les œuvres des écoles siennoises et ombriennes [6]. En fait, nous y retrouvons, non pas encore la technique [7], mais bien le style de la Péribleptos. Si nous voulons comprendre comment l'art russe, représentant les trois anges, en 1336, sur la porte d'Alexandrova (fig. 667) [8], puis, au début du xve, dans notre icone, a pu passer, dans un intervalle de soixante-dix ans, de la froide majesté byzantine à cette « vision de beauté idéale », à ces visages antiques, encadrés par des architectures hellénistiques [9], nous rechercherons la même image, un quart de siècle plus tôt, près du portait de Jean Cantacuzène, dans le Paris. gr. 1242 (fig. 668) [10], sur l'archivolte de la grande abside, à la Péribleptos de Mis-

1. M. i V. J. Uspenskie, *Zamjetki o drevne-russkom ikonopisanii*, Saint-Pétersbourg, 1901, p. 36.
2. Lichačev, *Ist. značenie*, p. 221 ; Muratov, dans Grabar, t. VI, p. 182, 194, 224.
3. Filimonov, *Vjestnik Obščestva drevne-russkago iskusstva*, 1874-1876, I, p. 45. Voy. aussi *Sbornik na 1866 god, izd. Obščestvom drevne-russkago iskusstva*, II, p. 83.
4. *Ikonografija Bogomateri*, p. 209.
5. *Ist. značenie*, p. 221.
6. Ajnalov, *Istorija russkoj živopisi*, p. 16.
7. Voy. Lichačev, *Manera pisma Andreja Rubleva*, p. 100 ; Muratov, dans Grabar, t. VI, p. 229.
8. Phot. Barčevskij 1452. Comparez ce monument avec une fresque de Tchareqle : phot. Jerphanion.
9. Muratov, dans Grabar, t. VI, p. 230.
10. Voy., plus haut, p. 680, note 5. On peut mentionner aussi une plaque en bronze du Musée Correr, attribuée à l'époque des Paléologues : Schlumberger, *Mélanges*, p. 169.

tra [1] et, plus tard, au xv[e] ou au xvi[e] siècle, sur une icone de Vatopédi [2]. Assurément, Rublev dépasse tous ces peintres grecs. Il donne aux lignes plus d'accent et de souplesse, aux poses plus de grâce et d'abandon. Mais, même alors, il semblee encore imiter nos fresques, copier, par exemple, Marie, assise



Fig. 657. — Porte d'Alexandrova. (Trinité).

devant Gabriel, un peu courbée, comme fléchissant sous le poids du mystère [3].

Nous étonnerons-nous maintenant de voir les compositions de Mistra pénétrer, dès le début du xv[e] siècle, dans l'iconographie russe ? Si Kondakov [4], Pokrovskij [5], M. et V. Uspens-

1. Peu distincte. L'ange du milieu a disparu, les autres rappellent la miniature du Paris. 1242.

2. Copie de Jules Ronsin, à la Collection des Hautes-Études. Voy. Kondakov, *Pam. Afon.*, p. 186.

3. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 116.3.

4. Kondakov-Tolstoj, t. VI, p. 60.

5. *Očerki pamjatnikov pravoslavnoj ikonografii i iskusstva*, Saint-Pétersbourg, 1894, p. 298-300.

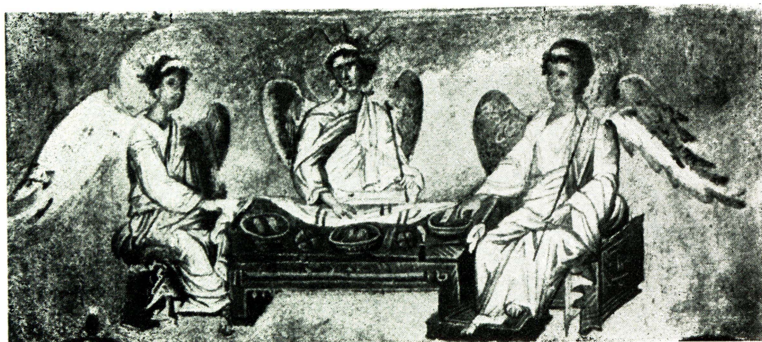


Fig. 668. — Œuvres de Jean Cantacuzène (Paris. gr. 1242).



Fig. 669. — Tableau d'André Rublev,
au monastère de la Trinité, près Moscou.

(D'après Grabar).

kie [1] ont raison, malgré Mansvetov, d'attribuer à cette époque les fresques de l'Uspenskij Sobor, à Vladimir, elles nous montreront, en 1408 [2], près de deux cents ans avant le prodlinnik Stroganov, Jacques, au pied du Thabor, renversé avec cette hardiesse qui nous a surpris [3]. Ainsi, de Kovalev à Vladimir, de 1380 à 1408, nous passons du type macédonien à la variante perfectionnée de Mistra. Si la restauration récente, qui a rendu les couleurs plus sourdes et les contours plus secs [4], nous laissait quelques doutes [5], nous retrouverions plus sûrement, entre 1414 et 1417, sur le saccos de Photius, un fragment de la frise des Rameaux [6], et ce détail pittoresque, reparaissant au cours du xve et du xvie siècle dans quelques exemplaires d'un type invariable, particulier aux Russes [7], nous fait saisir le fil qui relie à notre Péribleptos les monuments du xvie.

Ainsi, vers la fin du xive, chez les Serbes, chez les Russes, l'école macédonienne, libre et hardie, cède le pas à des peintres d'icones, touchés aussi par la grâce siennoise, mais plus sages, plus fidèles à l'idéalisme byzantin. C'est le temps où la bataille de Kossovo, en ruinant l'empire de Dušan, celle d'Ancyre, en arrêtant les Turcs, ont rendu cinquante ans de vie à Byzance. Manuel Paléologue donne alors un dernier lustre à cette civilisation expirante, un dernier appui à cet art encore glorieux. A ce moment, ce que nous appelons l'école crétoise dût fleurir aussi à Constantinople. C'est pourquoi elle conserva la tradition de la cité impériale, et, plus tard, dans les couvents de l'Athos et de la Thessalie, elle sut la défendre pied à pied, jusques à la fin du xvie siècle, contre l'attrait de l'Italie. Au début de cette période de deux siècles, elle donna une preuve éclatante de sa vitalité en décorant la Péribleptos, en y affirmant, mieux que plus tard au Mont-Athos, son haut idéal de distinction et de noblesse.

1. *Zamjetki o drevne-russkom ikonopisanii*, p. 58.
2. Rublev y travailla avec un certain Danilo : M. i V. Uspenkie, *op. l.*, p. 58.
3. Kondakov-Tolstoj, *op. l.*, fig. 97. Voyez, plus haut, p. 229.
4. Muratov, dans Grabar, t. VI, p. 226.
5. La facture des rochers en escaliers rappelle certaines miniatures russes du xve siècle : Lichačev, *Manera pisma Andreja Rubleva*, fig. 49, 55. Voyez aussi certaines icones publiées par Muratov, dans Grabar, t. VI, p. 206, 240, 243, 259.
6. Voy., plus haut, p. 277. La Résurrection de Lazare se rapproche aussi de notre type, p. 243.
7. Voyez, plus haut, p. 275, note 2. On voit les enfants dans l'icone de la Collection Ostrouchov, celle de la Laure de la Trinité, surtout dans celle de la Collection Lichačev.

V. — Le rôle du Dugento

Ainsi, nous avons pu distinguer, en Orient, du XIVe au XVIe siècle, deux grandes écoles que l'on peut nommer, l'une, macédonienne, l'autre, crétoise. La première fleurit au XIVe, la seconde, au XVe et au XVIe. L'école crétoise nous a laissé, à Mistra et au Mont-Athos, des compositions très différentes, œuvres d'ateliers indépendants. L'art byzantin échappe donc à cette uniformité dont on lui faisait un grief injustement. Il obéit aux mêmes lois que l'art d'Occident, il varie suivant les régions.

Ce fait, qui nous paraît acquis, peut encore n'intéresser que les spécialistes et laisser indifférents les historiens de la Renaissance. Mais il est une autre question que ceux-ci n'éluderont pas s'ils veulent remonter aux origines. Nous l'avons posée au début du présent chapitre. Quels sont les rapports de ces écoles, prises dans leur ensemble, avec l'Italie ?

Ces rapports nous ont paru très étroits. Bien souvent, comme le veut Kondakov, nous avons retrouvé des traits italiens sous l'aspect byzantin. Mais, en serrant de plus près le problème, nous nous sommes demandés à quel moment s'était produit le contact. Or, un fait décisif paraît ressortir de nos études : les échanges entre les deux écoles ont précédé les œuvres maîtresses du Trecento. Cavallini, Duccio, Giotto n'ont presque rien ajouté à l'iconographie byzantine. C'est le Dugento, dont on commence à saisir l'importance [1], qui l'a renouvelée par la collaboration intime de l'Orient et de l'Italie. De cette collaboration, nous apercevons les résultats féconds, par exemple, lorsque Kondakov, nous ayant promenés à travers le Musée de Pise, au milieu des œuvres primitives, au dessin lourd, aux tons tantôt gris, tantôt clairs, mais plats et barbares, nous conduit ensuite devant cette grande icone de la Vierge, dont nous en avons reproduit un détail [2], et nous y fait voir les couleurs riches et chatoyantes, le savant modelé des œuvres italo-grecques [3]. Nous sentons le même progrès,

1. Voy. A. Aubert, *Cimabue-Frage*, p. 124.
2. Salle II, n° 7 : voy., plus haut, p. 76, fig. 23.
3. Kondakov, *Ikonografija Bogomateri*, p. 109.



Fig. 670. — Tableau du Kaiser-Friedrich Museum, n° 1042.

(Coll. H. Ét.).

soit à Sienne, devant le tableau de saint Pierre [1], soit à Gênes [2], devant cette Pécheresse pardonnée (Luc 7.36), où Manfredino da Pistoia, en 1292, ne reproduit pas seulement, en les choisissant mieux, les quatre convives du Paris. 510, du Paris. 74 et du Laur. VI 23, mais imite aussi son modèle byzantin, jusque dans le détail des architectures et du décor, jusque dans cette bordure de rideau, ornée de lettres grecques [3]. Nous le sentons aussi à Bologne [4], enfin, à Berlin, devant cet exquis primitif (fig. 670) [5], où le crucifix byzantin voisine avec les types de la Mise en croix et de la Descente de croix, communs aux deux écoles, avec cette « Vierge de la compassion » [6] si proche de l'Hodigitria byzantine [7] qu'on ne s'étonnera point de la retrouver en Orient (fig. 3) [8], si même l'Orient ne l'a pas imaginée [9].

Ces résultats, un historien du Trecento [10] les apprécie à leur juste valeur : « Ce style composite (der italo-byzantinische Mischstil), pendant le Dugento, passe par un développement qui conduit à plus de liberté, à une vie spirituelle... La *maniera byzantina* peut être considérée comme le sol maternel où pousse l'art nouveau ; à cet héritage décrié, celui-

1. Accademia, n° 15 : voy. notre fig. 45.
2. Accademia di Belle Arti ; phot. Brogi 11420.
3. Ce prototype nous paraît remonter au moins au XIIe siècle et représente une rédaction correcte, meilleure que celle des manuscrits byzantins ou de Monréale. Nous en avons montré la signification à propos des fresques des Saints-Côme-et-Damien, que M. Fawtier, au moment où nous écrivions ces lignes, devait publier dans le *Bulletino del Ministero della Pubblica Istruzione* de 1914. Notre notice sera jointe à son article.
4. Pinacothèque, n° 316 : voyez, plus haut, p. 105, fig. 46.
5. Kaiser-Friedrich Museum, n° 1042. Lichačev, *Ist. značenie*, p. 149, fig. 350, l'a signalé et publié le premier.
6. Ἐλεοῦσα, Umilenie. Lichačev, *l. c.*, mentionne d'autres exemples : Accademia, n° 101, à Florence (Venturi, t. V, p. 38, fig. 29) ; Galleria Saracini (*op. l.*, p. 40, fig. 30 ; Kondakov, *Ikonografija Bogomateri*, p. 112, fig. 82). Nous ajouterons le triptyque Marzolini, qui vient d'entrer à la Pinacothèque de Pérouse (Gnoli, *L'arte umbra*, pl. 43), que Venturi (t. V, p. 39, note 1), antérieurement, avait vu dans la maison du comte Rossi Scotti.
7. Voyez, par exemple, Lichačev, *op. l.*, p. 132.
8. Voyez Lichačev, p. 151 sq. ; Kondakov, p. 45, 77, 169 sq.
9. Lichačev, *op. l.*, p. 168, l'attribue à l'Occident. Il met au XIVe siècle, d'après Wulff, *Izv. russk. Inst.*, t. III, p. 202, le Physiologus de Smyrne, où les Byzantins montrent aussi la mère inclinée sur le visage de son enfant (Strzygowski, *Physiologus*, pl. XXVIII.2). Mais, si nous restituons ce manuscrit à la fin du XIe (voy. plus haut, p. 591), nous imaginerons que ce motif a pu venir de Palestine avec l'Annonciation au puits (*op. l.*, p. 33, 82 ; phot. Soc. orth. Palest. 137).
10. Weigelt, *Duccio*, p. 22.

ci doit plus qu'on ne le croit d'ordinaire : pour Giotto, par exemple, une recherche systématique, faite dans ce sens, causerait encore bien des surprises. » On les éprouvera, sans doute, en lisant certains chapitres de notre livre [1]. On s'étonnera de retrouver même, sous le pinceau de Fra Angelico, nos vieux types orientaux ou byzantins, vivifiés par l'esprit nouveau.

La « maniera byzantina » nous apparaît aussi comme « le sol maternel » où l'art chrétien d'Orient puise de nouvelles forces. Mais, ensuite, l'Orient orthodoxe, surtout l'Orient grec, montre une grande réserve à l'égard des nouveautés latines. Sans doute, soit de lui-même, soit entraîné par l'exemple, il arrive à donner à ses figures plus de vie, à ses compositions plus d'ampleur. Il assouplit son style. Mais il maintient les principes essentiels de son iconographie. Sous des dehors aimables, il observe la retenue des ancêtres. Il attend le milieu du xvie siècle pour s'ouvrir franchement à l'art humain de la Renaissance [2].

Les événements politiques ont frayé la voie aux artistes. Au xiie et surtout au xiiie siècle, les Latins pénètrent dans le domaine de Byzance, se laissent gagner par le prestige et par le charme de ses artistes. Ils les attirent, ils les imitent, en Allemagne, en France, en Espagne, surtout en Italie. Ils se forment à leur école, ils acquièrent le sens du style, ils apprennent l'art de modeler. Mais, vers la fin du xiiie siècle, au moment où Byzance semble les avoir profondément pénétrés de son esprit, tout d'un coup, ils rompent et la dépassent. Cependant, les Grecs, avec une invincible ténacité, défendent leur langue et leur tradition. Ils s'assimilent les vainqueurs ou les éliminent. Redevenus maîtres de leur ancienne capitale, ils essaient encore, sous Michel Paléologue, de rétablir l'union des églises, mais sans succès. Avec Andronic II, ils reprennent leur vie intellectuelle, arrêtée pendant un siècle. Sans doute, leur art se laisse pénétrer par la culture antique ; mais, bientôt, Cantacuzène soutient le mysticisme des Hésychastes contre

1. Voy. aussi Wulff, *Repertorium*, t. XXVII, 1904, p. 308.

2. Sur ce mouvement en Russie, voy. Rovinskij, *Obozrjenie ikonopisanija v Rossii*, p. 8 sq. ; Ajnalov, *Istorija russkoj živopisi*, 21 sq. Pour la Bukovine, voy. Podlacha, *Mal. Buk.*, p. 197. Les peintres du xviie siècle, au Mont-Athos, copient Rubens ou Raphaël (Richter, *Zeitschrift für bildenden Kunst*, t. XIII, p. 208).

un humaniste tel que Barlaam, ouvert aux idées de l'Occident[1]. Au xve siècle, Siméon de Salonique[2] condamne les libertés que prennent les Latins avec les images saintes, lorsqu'ils les peignent contrairement à la loi, en les ornant avec les poils et les vêtements d'un homme. Le sixième concile n'a-t-il pas défendu de représenter ce qui ne peut faire du bien aux simples : « Καὶ τὸ παρὰ τὴν τάξιν οὐκ εὐαγές. » Enfin, en 1551, les évêques russes définissent aussi les devoirs de l'iconographe selon les principes du septième concile et proscrivent les types que l'on venait d'emprunter à l'Italie[3]. L'Église n'a jamais oublié que l'image, aussi bien que le rite, doit être conforme à la tradition : « La peinture est alors authentique, comme l'écriture, et la grâce divine est en elle, puisque ce qu'elle représente est saint[4]. »

1. Tafrali, *Thessalonique au quatorzième siècle*, p. 170 sq., voy. surtout p. 201.
2. *Dialogus contra hæreses*, ch. 23, dans Migne, t. 155, col. 112 sq.
3. Buslaev, *Sočinenija*, t. II, 1910, p. 286 ; Kondakov, *Ikonografija Bogomateri*, p. 210 ; Ajnalov, *Istorija russkoj živopisi*, p. 4 sq.
4. Siméon de Salonique, *op. l.*, col. 113 D.

CONCLUSION

Pour mieux comprendre l'iconographie byzantine du XIVe siècle, nous avons cru devoir remonter aux origines de l'art chrétien. Nous y avons trouvé deux traditions en présence, l'une idéaliste, l'autre réaliste, l'une hellénistique, l'autre orientale. Byzance, dans une large mesure, suit la première. L'Orient reste fidèle à lui-même. Par la Palestine, il a beaucoup fourni aux Latins.

Ces remarques concernent les types usuels. Mais le Ve et le VIe siècle ont aussi créé un cycle narratif, très détaillé, très étendu. Les mosaïques des Saints-Apôtres nous en font alors, sous Justinien, deviner la richesse, et, plus tard, au temps des Macédoniens et des Comnènes, certains tétraévangiles nous en montrent les répliques appauvries. On l'enveloppa d'abord dans les formes hellénistiques, puis, on le remania selon le goût de l'Orient. Nous avons distingué deux rédactions : d'une part, celle d'Antioche, à Saint-Serge de Gaza, dans le Paris. 923, le Paris. 74, les manuscrits géorgiens de Gélat et de Djroutchi, l'Hortus Deliciarum et bon nombre de monuments italiens ou allemands ; d'autre part, celle d'Alexandrie et de Constantinople, aux Saints-Apôtres, dans le Paris. 510, le Paris. 115, le Laur. VI 23 et le Copte 13. Dans les églises, surtout en Cappadoce, on suit moins exactement l'ordre du récit, on simplifie, mais aussi l'on ajoute certains motifs, ou même, certaines compositions nouvelles, d'après l'apocryphe, les livres liturgiques et les textes que l'on a nommés « les homélies dramatiques ».

Le XIVe siècle grec et slave donne à l'iconographie de l'Évangile un plus large développement que le XIe et le XIIe. Il a voulu renouveler les formules usées de la tradition byzantine, en remontant aux sources. Il y a retrempé ses forces, comme a fait l'Occident avec l'antique. Il y a trouvé le principe d'une sorte de « Renaissance ».

En effet, il a reproduit le cycle narratif des très anciens

manuscrits. Le peintre de la Métropole, à Mistra, représente les miracles de Galilée, suivant la rédaction d'Antioche, en interprétant un modèle antérieur au XIe et même au IXe siècle, meilleur que le Paris. 74 et le Paris. 923, plus proche des mosaïques de Gaza et des fresques de Saint-Sabbas, à Rome. Le mosaïste de Kahrié-Djami, fidèle à la rédaction de Constantinople, remonte aussi plus haut que le Paris. 115 et le Laur. VI 23. Les uns et les autres, éclairés par les humanistes, ont pu ainsi faire revivre le paysage, les architectures fantaisistes, les figures pittoresques de l'art hellénistique.

Ces artistes ont aussi repris et développé les types iconographiques que nous rencontrons, vers le Xe siècle, en Cappadoce. Bien des traits que la tradition byzantine, toujours sobre et parfois négligente, avait effacés, ils les retrouvaient intacts dans de petites localités, dans d'obscurs monastères, en Grèce et surtout en Orient.

Enfin, ils ont imité certains modèles italiens, mais avec une telle réserve que cette influence étrangère échappe au premier regard. Les innovations de Giotto ne les ont jamais touchés. Leurs héritiers n'accueillent le Quattrocento que vers la fin du XVIe siècle. Mais, au XIVe, eux-mêmes entretenaient d'étroites relations avec Sienne et Venise. Dans les accessoires, surtout dans les architectures, ils savent se défendre, mais ils dessinent les mêmes attitudes, les mêmes gestes, et souvent expriment le même sentiment par les mêmes procédés. Ces deux mondes, si profondément séparés par la langue, la religion, les idées et les mœurs, communient pourtant dans l'art. Qui des deux a fourni ? Ne tiennent-ils pas les traits communs d'un commun ancêtre, l'Orient, cet Orient encore voilé, qui nous découvre lentement la ténacité, la puissance et le rayonnement de sa tradition iconographique ? Ne le tiennent-ils pas, comme nous l'avons si souvent constaté, de l'intime collaboration qui les a rapprochés au cours du XIIIe siècle, de cette « Maniera bizantina », qui a préparé l'éclosion du Trecento ? Il est pourtant des cas fort clairs où le génie expansif de Sienne put ouvrir aux Grecs, et surtout aux Slaves, des horizons nouveaux.

Ces influences s'exercent à des degrés divers suivant les régions. Nous distinguerons deux écoles. Les Slaves et les Macédoniens doivent sans doute beaucoup à Byzance : Gradac par exemple touche à Kahrié-Djami ; Nagoriča, au Laur. VI

23 et aux Saints-Apôtres. Mais l'Orient leur a légué les frises, les cycles liturgiques, certains motifs particuliers, surtout il leur a fait partager son goût pour les apocryphes, son sentiment réaliste et dramatique. Enfin, Sienne leur a appris la tendresse dans les gestes, la liberté et l'abondance dans les compositions. Au cours du XIVe siècle, ils étendent leur action sur un vaste domaine, jusqu'en Russie, même au Mont-Athos et à Mistra. Mais ces deux centres ont résisté et conservé plus fidèlement la tradition byzantine.

Les fresques de la Péribleptos ressemblent de près à celles du Mont-Athos, surtout aux plus récentes, qui appartiennent au milieu du XVIe siècle. Mais elles n'en dépendent pas. Elles sont toujours plus proches des sources. Ces sources nous les atteignons, les unes, en partant de l'Athos, après bien des détours, en Cappadoce, les autres, en partant de Mistra, directement, en Palestine. Une même école nous a paru se partager en deux branches distinctes, dont l'une, vers le début du XVe, se déploie à Mistra, en Serbie et en Russie, l'autre, pendant la première moitié du XVIe, au Mont-Athos. Chaque fois, elle supplante l'école macédonienne. Au XVIe siècle, lorsqu'elle atteignit son apogée, elle se composait de Crétois, qui excellaient surtout à peindre des icones. Nous ne savons, si, dès le XIVe, elle pratiquait cet art avec le même éclat. Il est certain, tout au moins, qu'à la Péribleptos, des peintres de chevalet, d'une habileté incomparable, nous ont tracé, sous leur forme byzantine, les types qu'elle amplifiera, au XVIe et surtout au XVIIe siècle, au moyen des motifs italiens.

Elle se distingue de l'école macédonienne par son attachement à la tradition byzantine, par un vif sentiment de la sobriété, de la clarté et de la noblesse, qu'elle sait allier, suivant le goût du temps, au pittoresque et à la grâce. Elle touche pourtant à l'Italie et surtout à Venise. Et l'on chercherait volontiers, dans les ateliers grecs de cette cité, le sol où elle a pris racine, lorsqu'on retrouve exactement au Mont-Athos, pendant le XVIe siècle, la Descente de croix que ceux-ci composèrent au XIIIe et transmirent alors aux Toscans et aux Siennois.

ADDITIONS ET CORRECTIONS

Les circonstances ont voulu que cet ouvrage fût imprimé en plusieurs fois. On a tiré les feuilles 1-8 en février 1913, 8-15 en novembre 1913, 16-32 en juin 1914. La composition du dernier chapitre, des tables et de l'introduction, interrompue par la guerre, n'a été reprise qu'en mars 1915. Dans l'intervalle, l'auteur a reçu de nouveaux livres ou de nouveaux documents. Il a même cédé à la tentation d'enrichir ses références, d'après les publications antérieures, afin de rendre plus utile son répertoire des monuments, sans prétendre toutefois lui donner, surtout en ce qui concerne l'Occident, le caractère d'un relevé systématique et complet.

LIVRE I. — **Les cycles**

P. 6, l. 21. — *Au lieu de* 986, *lire :* 989.

P. 6, n. 1. — *Ajouter :* Macler, Miniatures arméniennes, p. 14. On peut y joindre les huit feuillets qui constituent le n° 697 des Mékhitaristes, à Vienne, IXe-Xe siècle (*op. l.*, p. 12).

P. 6, n. 5. — L. 2, *au lieu de* Bibliothèque d'Etchmiadzin, *lire :* Moscou, Lazarevskij Institut, hymnaire. — L. 3, *après* Manuscrit de Bologne, *ajouter :* n° 3290. Voy. Macler, Journal asiatique, 1913, p. 248 sq. — L. 7, *ajouter :* Voy. Macler, Miniatures arméniennes, p. 20, 22, 29, 36. — Manuscrit appartenant à M. Gabbay, d'Ispahan, et daté de 1594. Voici le mémorial, que M. Macler a bien voulu nous traduire : « Copié et enluminé par Davith, sous le pontificat de Têr Melkisédek, sous le règne du sultan Mourat, dans la grande ville d'Estendaul. Fut écrit dans la contrée de Gélam, dans le couvent qui se nomme Khorotkan de la Sainte Mère de Dieu. »

P. 8, l. 21. — *Au lieu de* Elisabetgrad, *lire :* Elisavetgrad.

P. 8, l. 24. — *Au lieu de* Djroutcha, *lire :* Djroutchi.

P. 8, l. 35. — *Ajouter :* Dans le Copte-arabe 1 de l'Institut catholique (1250), les miniatures se groupent, six par six, sur

quelques pages, de préférence, vers le commencement de l'évangile. Ainsi, l'illustration du Paris. 115 et du Copte 13, notablement réduite, s'adapte à la formule orientale des frontispices.

P. 9, l. 18. — *Ajouter en note :* Dans un tétraévangile dont la Collection Freer a recueilli quelques feuillets (Charles R. Morey, East christian paintings in the Freer Collection, New-York, 1914, p. 32-33), le cycle se terminait, après les Limbes, par les deux Dimanches de Thomas et des Myrophores (plus haut, p. 34-36, 539).

P. 13, l. 13. — *Au lieu de* évangéliaires, *lire :* évangélistaires.

P. 13, n. 1. — *Ajouter :* Voy. notre livre IV, p. 557.

P. 15, n. 3. — *Ajouter :* Comparez avec la lettre des patriarches orientaux à Théophile (Duchesne, L'iconographie byzantine dans un document grec du IXe siècle, p. 22, extrait de Roma e l'Oriente, t. III, 1913).

P. 19, n. 8. — *Ajouter :* Voy., sur ce sujet, Julien Durand, Bulletin monumental, t. 48, 1882, p. 508.

P. 22, n. 4. — Attribution erronée. Appartenait à la Coll. Basilewsky, n° 60, aujourd'hui à l'Ermitage, salle X, n° 5.

P. 24, n. 4. — *Ajouter :* Schlumberger, Épopée, II, p. 37 ; Wulff, Beschreibung d. Bildwerke, t. III. 2, p. 62, n° 1853, pl. IV.

P. 37, l. 38. — *Après* Saintes Femmes au tombeau, *ajouter :* et le Χαίρετε.

P. 38, l. 4. — *Au lieu de* de chaque côté, *lire :* à droite.

P. 38, n. 1. — *Ajouter :* la Mi-Pentecôte est reproduite dans Grabar, t. VI, p. 174.

P. 53, n. 3. — *Au lieu de* Lebenzyklen, *lire :* Bildzyklen.

LIVRE II, CHAPITRE I. — L'Annonciation

P. 69, n. 8. — *Ajouter :* L'Occident conserve aussi, par exception, l'ange à droite, devant Marie assise : Musée de Cluny, n° 1041, VIIe-VIIIe siècle (Goldschmidt, n° 183), psautier de Stuttgart, Staatsbibl., Cod. bibl. fol. 23, Xe siècle (phot. Boinet), reliquaire d'ivoire au trésor du dôme d'Agram (Mitth. Central-Commission, t. VIII, 1863, p. 231, pl. VIII). Marie est parfois debout : Munich, reliure du lat. 4451, Cim. 56, IXe-Xe siècle (Goldschmidt, n° 128), autel portatif de Melk, XIe siècle (Rohault de Fleury, La Messe, t. V, pl. CCCXLVIII). En Orient, on retrouve la Vierge assise dans le podlinnik Bolšakov (édition Uspenskij, pl. 124).

P. 72, n. 4. — *Ajouter :* Comparez ce chancel à un reliquaire arménien de la Collection Basilewsky, travaillé au repoussé, daté de 1293 et provenant d'un monastère du Taurus (A. Carrière, Ins-

criptions d'un reliquaire arménien de la Collection Basilewsky, p. 30, 39, pl. I, extrait des Mélanges orientaux, publiés par l'École des Langues orientales vivantes, 1883 ; Alishan, Sissouan, Venise, 1885, p. 107, pl. I).

P. 73, n. 1. — *Ajouter :* On voit le livre sur un pupitre, par exception, beaucoup plus tôt. Nous citerons : Brunswick, Herzogliches Museum, n° 59, coffret d'ivoire, IXe-Xe siècle (Goldschmidt, n° 96 d) ; Cranenburg, Pfarrkirche, bénitier d'ivoire, époque des Ottons (Aus'm Weerth, Bonn. Jahrbücher, t. LVIII, 1876, pl. IX).

P. 75, l. 4. — *Ajouter :* croix sculptées de la Collection Bagge, de l'Oružejnaja Palata, à Moscou (Antiq. Emp. Russie, I. 34).

P. 75, l. 8. — *Ajouter :* reliure de Saint-Marc (Schlumberger, Épopée, I, p. 748 ; Pasini, Tesoro di San Marco, pl. XIII).

P. 75, n. 6. — *Ajouter :* Grabar, t. VI, p. 179-180.

P. 75, n 10. — *Ajouter :* Grabar, t. VI, p. 213, 306.

P. 77, l. 13. — *Ajouter :* Diptyque de Berne (Rohault de Fleury, La Messe, t. V, pl. CCCLX ; Stammler, Der Paramentenschatz, p. 30) ; évangéliaire de Goslar (Dobbert, Jahrbuch preuss. Kunstsammlungen, t. XIX, 1898, p. 154).

P. 77, l. 17. — *Ajouter :* Revêtement de la Vierge de Vladimir, portant le monogramme du patriarche Photius (Sbornik, 1866, I, p. 177 ; Antiq. Emp. Russie, I. 1 ; Kondakov-Tolstoj, t. VI, p. 82, fig. 108), croix de bois de la Bibl. Imp. Publ. (Antiq., I. 33).

P. 77, n. 14. — *Ajouter :* Das Katharinenkloster am Sinai, fig. 26.

P. 78, l. 8. — *Ajouter :* « Tableau sur bois en détrempe », publié par d'Agincourt, Peinture, pl. CV. 16 ; icone de la Collection Bagge.

P. 79, l. 21. — *Après* icone du Musée Alexandre III, n° 734, *ajouter en note :* Publiée par Grabar, t. VI, p. 299.

P. 79, l. 23. — *Ajouter, à la fin du paragraphe :* Novgorod, Eparchialnyj Muzej, XVIe s. (op. l., p. 298).

P. 79, n. 7. — *Ajouter :* op. l., p. 20, fig. 1.

P. 81, n. 2. — *Ajouter :* Saint-Jacques-des-Arméniens, à Jérusalem, tétraévangile de 1415/16 (phot. Baumstark) ; évangéliaire de Saint-Médard, Paris. lat. 8850, fol. 124 (Boinet, La miniature carolingienne, pl. XXIII). Dans ces deux manuscrits, le trône a à peu près la même forme et l'ange, le même mouvement. Marie avance franchement le bras, comme dans l'évangile de Sion.

P. 83, l. 36. — *Ajouter en note :* Comparez avec le paliotto de Saint-Ambroise, avec un ivoire de l'ancienne Collection Spitzer (Rohault de Fleury, La Sainte Vierge, t. I, pl. X) et le coffret du Louvre, n° 11 (op. l., pl. XIII ; Goldschmidt, n° 95 g).

P. 84, l. 14. — *Après* le type syrien de la chapelle de l'Annonciation, à Gueuremé, *ajouter en note :* Un ivoire de la Collection

Trivulce, au IXe ou au Xe siècle (Goldschmidt, n° 115), nous montre la Vierge conforme à ce modèle, avec le fuseau dans la main gauche.

P. 84, n. 1. — *Ajouter :* Manuscrits de Gotha et de l'Escurial (phot. Pfeiffer et Haseloff) ; autel portatif de Siegburg (Rohault de Fleury, La Messe, t. V, pl. CCCLII ; plaquette de plomb du Kaiser-Friedrich Museum, provenant de Pise, XIIIe siècle (Wulff, Beschreibung der Bildwerke, t. III. 2, p. 73, n° 1902, pl. VI A). Parfois Marie écarte les bras : Berlin, Kaiser-Friedrich Museum, acq. 1909 (Goldschmidt, n° 125) ; même musée, n° 36 (op. l., n° 52) ; Munich, Staatsbibliothek, Clm. 10077, Cim. 143 (op. l., n° 67 a) ; psautier de Saint-Bertin, fol. 32 (phot. Boinet).

P. 84, n. 2. — *Au lieu de* 318, *lire :* 368 (monastère de Saint-Florian, Cod. III. 208). — *Ajouter :* Lasteyrie, Architecture religieuse, p. 690, fig. 700.

P. 84, n. 3. — L. 3, *après* Tablette du British Museum, *ajouter :* n° 42. — *Après* Graeven, I. 31 ; *ajouter :* Goldschmidt, n° 24. — *A la fin, ajouter :* On écartera de ce groupe le diptyque de Munich, où la Vierge est debout (voyez, ci-dessus, notre addition à la note 1) ; on y joindra une plaquette du Kaiser-Friedrich Museum, acq. 1909, Xe siècle (Goldschmidt, n° 25).

P. 87, l. 6. — *Après* Collection Stroganov, *ajouter :* le psautier de Stuttgart, au Xe siècle (voyez Additions, p. 69, n. 8.) reproduit exactement ce mouvement.

P. 88, n. 8. — *Lire :* diptyque Basilewsky (voy. Additions, p. 22, n. 14).

P. 89, n. 1. — *Ajouter :* Ancienne Collection Delange, aujourd'hui au South-Kensington Museum (voy. Dalton, Byz. art, p. 432, et la bibliographie complète, établie par Mme Blache, dans son travail sur les icones byzantines que doit publier l'Institut russe de Constantinople).

P. 90, l. 7. — *Après* la chaire de Barga, *ajouter :* et celle de San Bartolommeo in Pantano, à Pistoie (Venturi, t. III, p. 919, fig. 819 ; Reymond, La sculpture florentine, p. 52).

P. 90, n. 4. — L'auteur n'aurait pas dû tenir compte de la gravure de Venturi (t. I, p. 423, fig. 387), qui a attribué par erreur à la cathédrale de Milan une photographie, tirée à l'envers, du Paris. lat. 9393. Les autres monuments, que nous connaissons mieux maintenant, grâce à Goldschmidt, viennent à l'appui de notre thèse. Le diptyque de Genoels-Elderen, au Musée du Cinquantenaire, fin du VIIIe siècle (Laurent, Ivoires prégothiques, pl. III, fig. 11 ; Goldschmidt, n° 2) reproduit, ainsi que la fresque de Sant' Urbano (fig. 28), le type de la servante qui accompagne Élisabeth, dans le tétraévangile d'Etschmiadzin, n° 362 G (Macler, Miniatures arméniennes, pl. IX. 17), à Sainte-Sophie de Kiev (Kievskij Sof. Sobor,

pl. 28.11), dans le psautier de Mélisende, fol. 1 v, sur l'ivoire de Salerne (Bertaux, Art Italie mérid., pl. XIX). Sur l'ivoire de la Bodléienne (Goldschmidt, nº 5), la main vient se plier sous le menton, comme à Parenzo (Diehl, Manuel, p. 279). Le Paris. lat. 9393, la reliure de Francfort et le coffret du Louvre, nº 11, (Goldschmidt, nºs 72, 75, 95 g) nous montrent les diverses déformations que le même type a subies, vers le même temps, dans les Visitations cappadociennes. Sant'Urbano, le baptistère de Vérone et la fresque de Gurk (Mitth. Central-Commission, t. XVI, 1871, p. 137) nous indiquent que l'iconographie d'Occident a passé, sans interruption, de cet ancien motif à celui de la servante assise.

Chapitre II. — **La Nativité**

P. 95, l. 20. — *Après* Lavra, chapelle de Saint-Nicolas, *au lieu de* 1660, *lire :* 1560.

P. 97, n. 1. — *Ajouter :* Kondakov, Licevoj ikonopisnyj podlinnik, phototypie 21. — On retrouve à peu près la même composition sur une croix de bois sculpté de la Collection Bagge, à Copenhague. Il n'y a qu'une seule pointe de montagne. A gauche, dans une boucle du cadre, on a transporté Joseph et le vieux berger ; à droite, dans la boucle symétrique, un autre berger est assis sur le rocher, mais ne joue pas de la flûte.

P. 99, l. 4. — *Après* ils y ont vu le bât, *ajouter en note :* Gélat (Pokrovskij, Opisanie, pl. III. 1), Paris. gr. 550, Vatop. 610, Saint-Luc (voy. nos fig. 41, 102, 104).

P. 101, n. 3. — *Au lieu de* évangéliaire, *lire :* évangélistaire. — *Ajouter :* Oxford, Bodléienne, Douce ms. 176, reliure d'ivoire, VIIIe-IXe siècle (Goldschmidt, nº 5) ; Brunswick, Herzogliches Museum, nº 59, coffret d'ivoire, IXe-Xe siècle (Goldschmidt, nº 96 c) ; Agram, Domschatz, reliquaire d'ivoire, Xe-XIe siècle (Mitth. Central-Commission, t. VIII, 1863, p. 231, pl. VIII) ; évangéliaire de Goslar et missel de Halberstadt, Domgymnasium, nº 114, XIIIe siècle (Dobbert, Jahrbuch d. k. preuss. Kunstsammlungen, t. XIX, 1889, p. 153, 188).

P. 101, n. 4. — *Après* Ivoire du British Museum, *ajouter :* nº 14 (Dalton, Cat. Ivory carv., pl. IX). Comparez ce monument avec la pyxide de Minden, aujourd'hui à Berlin, nº 6, et avec une pyxide du Cabinet impérial, à Vienne (Rohault de Fleury, La Messe, t. V, pl. CCCLXXIII).

P. 102, n. 8. — *Ajouter :* En France, on peut mentionner le Paris. lat. 9438, XIe siècle (Rohault de Fleury, La Sainte Vierge, t. I, p. 132, pl. XXVII).

P. 102, n. 9. — *Ajouter :* Rothes, Altumbr. Malerschulen, pl. 5, fig. 6.

P. 103, n. 2. — L. 3, *après* icone de la Galerie Tretjakov, *ajouter :* Grabar, t. VI, p. 297. — L. 4, *au lieu de* un homophorion du Mont-Athos, *lire :* l'homophorion de Galaction, au Mont-Athos.

P. 103, n. 3. — *Ajouter à la ligne 4 :* Ambros. D 67 sup. ; podlinnik Bolšakov (éd. Uspenskij, pl. 62) ; Saint-Jacques-des-Arméniens, à Jérusalem, tétraévangile de 1415/16 (phot. Baumstark).

P. 103, n. 4. — L. 1, *au lieu de* Icone, *lire :* Porte ; *puis*, *ajouter :* Gino Fogolari, L'Arte, t. VI, 1903, p. 55. — L. 2, *au lieu de* Capoue, *lire* : Gaète (I) ; *après* tableau II, *ajouter :* n° 5 ; H. Ét. C 1515, d'où Kehrer, t. II, p. 84, fig. 71.

P. 104, l. 2. — *Au lieu de* icone, *lire :* porte.

P. 104, l. 22. — *Après* la porte d'Alexandrova, *au lieu de* 1337, *lire* : 1336.

P. 104, l. 26. — *Ajouter :* une reliure de Saint-Marc (Schlumberger, Épopée, I, p. 748 ; Pasini, Il tesoro di San Marco, pl. XIII), une broderie du XVIIe siècle, appartenant à la sacristie de la Métropole de Serrès (Kondakov, Makedonija, p. 158, fig. 99).

P. 106, n. 3, paragraphe c). — *Après* Manuscrit arménien de San Lazzaro, année 770, *ajouter :* Il s'agit du manuscrit, n° 1400, dit Évangile de Trébizonde, qui appartient au Xe ou au XIe siècle (voy. Macler, Journal asiatique, 1913, p. 564).

P. 106, n. 3, paragraphe d). — *Après* Saccos de Photius, *au lieu de* 1408, *lire :* entre 1414 et 1417. — *A la fin de cet alinéa, ajouter :* Etchmiadzin, n° 1058, tétraévangile provenant du couvent des Thargmanitchqh, près de Gandzak, écrit en 1202 (voy., plus haut, p. 148, n. 2).

P. 106, n. 4. — *Après* Triptyque Spitzer, *ajouter :* aujourd'hui au Louvre, acq. 1900 (Molinier, Ivoires, p. 110 ; Molinier, Collection Spitzer, t. I, p. 17, pl. VII). — *A la fin*, *ajouter :* San Lorenzo del Piceno, fragment d'Exultet (Venturi, t. III, p. 749, fig. 682). Marie occupe déjà la droite à Baouît (phot. Clédat) et dans un manuscrit arménien des Mékhitaristes, à Vienne, n° 697, IXe-Xe siècle (Macler, Miniatures arméniennes, pl. VII).

P. 107, n. 1. — *Ajouter :* La disposition est la même dans le tétraévangile de Gélat, fol. 18 v et 150 (Pokrovskij, Opisanie, p. 269, n° 6, pl. III. 1 ; p. 292, n° 142). On remarquera qu'à Daphni, pour accueillir les mages, la Vierge est tournée vers la droite, comme à Gélat.

P. 107, n. 4. — *Après* Tantôt sans le bain, *ajouter :* Manchester, John Rylands Library, ivoire, Xe siècle (Goldschmidt, n° 27 a) ; Lucques, Bibl. governativa, n° 1275, fol. 11 v (phot. Haseloff). — *A la fin*, *ajouter :* Dans le psautier d'Utrecht, ps. 86 (Tikkanen, Psalterillustration, p. 275, fig. 209), la crèche manque ; Marie,

ayant Joseph derrière elle, à droite, regarde laver l'enfant. Voyez aussi Rohault de Fleury, La Sainte Vierge, t. I, pl. XXIII, XXVI.

P. 107, n. 5. — *Ajouter :* Bibliothèque de l'Arsenal, n° 592, évangéliaire, fol. 18 v (phot. Boinet) ; Bruxelles, Bibliothèque royale, n° 9428 (phot. Haseloff) ; Munich, Staatsbibliothek, Clm. 10077, Cim. 143, reliure d'ivoire (Goldschmidt, n° 47 a) ; Musée du Louvre, coffret, n° 11 (op. l., n° 95 c) ; Bonn, Provincialmuseum, IXe-Xe siècle (op. l., n° 109) ; reliure d'or, au dôme d'Aix-la-Chapelle (Bock, Heiligthum zu Aachen, p. 26, fig. 8, etc.). Dans ces monuments, le bain manque et Joseph, le plus souvent, fait face à Marie. Voyez aussi Rohault de Fleury, La Sainte Vierge, t. I, pl. XXI.

P. 107, n° 6. — *Après* Grüneisen, Sainte-Marie-Antique, p. 109, *ajouter :* On peut restituer le même type à San Bastianello in Pallara (Vat. lat. 9071, fol. 234), où la composition est mutilée.

P. 107, n. 7. — L. 3, *ajouter :* Paris. syr. 344, fol. 2 (Macler, Miniatures arméniennes, pl. XX. 48) ; Jérusalem, Saint-Jacques-des-Arméniens, tétraévangile de 1651 (Baumstark, Monatshefte für Kunstwissenschaft, t. IV. 6, 1911, p. 253, pl. 53. 1).

P. 107, n. 8. — *Ajouter :* Akhthamar (lac de Van), fresque dans l'hémicycle réservé aux rois (Lalajan, Vaspuragan, Tiflis, 1912, pl. 6 ; voy. Byz. Zeits., t. XXI, 1912, p. 346 ; Walter Bachmann, Kirchen und Moscheen in Armenien und Kurdistan, Leipsig, 1913, pl. 32) ; façade de San Zeno, à Vérone, XIIe siècle (phot. Alinari 18853).

P. 108, l. 7. — *Après* Nicolo Pisano, *ajouter en note :* Voyez aussi un bas-relief du baptistère de Bergame, sculpté en 1340 (Venturi, t. IV, p. 613, fig. 473).

P. 108, l. 17. — *Après* Assise, *ajouter :* On retrouve le même type, en 1250, sur la chaire de San Bartolommeo in Pantano, près de Pistoie (Reymond, La sculpture florentine, p. 51 ; Rohault de Fleury, La Messe, t. V, pl. CCXI ; Venturi, t. IV, p. 917, fig. 818).

P. 108, n. 1. — *Ajouter :* Comparez avec un bas-relief de la cathédrale, exécuté vers le milieu du XIIIe siècle par un élève de Nicolo Pisano (Reymond, La sculpture florentine, p. 50 ; voy. Venturi, t. IV, p. 41).

P. 109, l. 3. — *Au lieu de* à droite, *lire :* à gauche.

P. 109, l. 21. — *Après* psautier de 1066, fol. 2 (fig. 64), *ajouter :* en Géorgie, dans le triptyque d'Antcha (Kondakov, Pam. Gruzii, p. 169, fig. 78). Voyez aussi le Paris. lat. 17961, Xe siècle (Rohault de Fleury, La Sainte Vierge, t. I, pl XXIII).

P. 110, l. 1. — *Après* Santa Maria in Cosmedin (fig. 49), *ajouter :* sur la reliure de Lorsch, conservée au Musée de South-Kensington, n° 138.66 (Molinier, Ivoires, p. 151 ; Goldschmidt, n° 14).

P. 110, n. 3. — *Au lieu de :* un triptyque d'une collection pri-

vée, *lire :* le triptyque de la Collection Perkins (Weigelt, Duccio, p. 193, pl. 60).

P. 111, l. 15. — *Au 2e alinéa, ajouter:* Du psautier Barberini au groupe italien nous apercevons une transition toute naturelle en comparant ensemble deux monuments semblables, quoique d'origine très différente : 1° un relief en bois sculpté d'Abou-Sargah, au Caire, que Strzygowski (Röm. Quartalschrift, t. XII, 1898, p. 30, fig. 4, d'après Butler), ne croit pas antérieur au xiiie siècle; 2° la chaire de San Leonardo d'Arcetri, à Florence, œuvre du Dugento (Rohault de Fleury, La Messe, t. III, pl. CCIX ; voy. Venturi, t. III, p. 913). L'un et l'autre rappellent le psautier même par la disposition des figures.

P. 111, n. 4. — L. 2, *après* Orvieto, *ajouter :* façade du dôme, vers 1360 (Reymond, La sculpture florentine, p. 141).

P. 111, n. 8. — Marie fait exactement le même geste de tendresse dans une miniature du graduel F, au musée de San Marco, à Florence (phot. Preuss. hist. Institut 5004). Joseph, assis devant elle, à la droite de la crèche, la contemple. La scène, très simple, ne comprend aucune autre figure.

P. 113, n. 1. — *A la fin, ajouter :* On rencontre la jeune fille à genoux, dans le Sud de l'Italie, vers 1115, à droite, dans une fresque de Santa Annunziata, à Minuto, près d'Amalfi (Bertaux, Art Italie mérid., p. 283, fig. 106), puis, en 1194, à gauche, sur l'ambon de Saint-Michel de Groppoli (Rohault de Fleury, La Messe, t. III, pl. CCVIII ; Venturi, t. III, p. 915, fig. 815).

P. 115, fig. 61. — *Au lieu de* Elmale, *lire :* Tchareqle.

P. 120, n. 2. — *Ajouter :* Un tétraévangile de 1651, à Saint-Jacques-des-Arméniens (voy. Additions, p. 107, n. 7) reproduit à peu près exactement cette composition.

P. 122, l. 2. — *Ajouter :* Sur la chaire de San Leonardo d'Arcetri, dont nous connaissons les origines orientales (voy. Additions, p. 111, l. 15), le berger croise les jambes, comme à Qaranleq-Klissé (fig. 59) et à Saint-Chrysostome de Géraki (fig. 65). Il occupe le bas de la composition, ainsi que dans le Paris. arm. 18 (fig. 69).

P. 124, n. 1. — *Ajouter:* A Volotovo, le berger hardiement posé de dos, continue à jouer en se retournant vers l'ange. Maculevič (Mon. de l'art ancien russe, IV, p. 27, fig. 34), le compare à certaines figures de Kahrié-Djami. Mais les autres détails de la composition appartiennent à l'iconographie de Mistra.

P. 124, n. 2. — *Ajouter :* Dans une icone de la Galerie Tretjakov (voy. p. 103, n. 2, et Additions), le berger debout tient une corne.

P. 126, n. 1. — *Lire :* Graeven, II. 6. — *Ajouter :* Trésor du Sancta Sanctorum, coffret de la croix d'émail (Lauer, Mon. Piot, t. XV, 1907, pl. VII).

P. 126, n. 4. — *Ajouter :* Francfort, Stadtbibliothek, ms. Barth,

typ. 2, reliure d'ivoire, vers 850 (Goldschmidt, n° 75); Göttingen, theol. 231, fol. 11 v (phot. Haseloff); Vatican. lat. 3548, orationale de Fulda, vers 1054 (op. l.) ; évangéliaire de Gotha, fol. 18 v (phot. Pfeiffer) ; évangéliaire de Bruxelles (phot. Haseloff). Voy. aussi Rohault de Fleury, La Sainte Vierge, t. I, p. 130, pl. XXVII.

P. 126, n. 5. — *Ajouter :* Laur. Med. Pal. 387, fol. 3 v (Rjedin, Zapiski, t. VII, p. 57, fig. 1 ; Baumstark, Oriens christianus, N. S., t. I, p. 252, n° 3) ; évangéliaire de Prüm, à Berlin, milieu du IXe siècle (Boinet, La miniature carolingienne, pl. XXXVII); Lond. Cotton ms , Caligula A 7 (Warner, Illuminate ms. in the British Museum, Londres, 1903, [pl. 17]); Paris. lat. 12117 (Rohault de Fleury, La Sainte Vierge, t I, p. 132, pl XXII) ; Paris. lat. 18005 (op. l., p. 133, pl. XXVI) ; ivoire allemand de l'ancienne Collection Spitzer, Xe siècle (Molinier, Ivoires, p. 147); autel portatif de Melk, XIe siècle (Rohault de Fleury, La Messe, t. V, pl. CCCXLVIII).

P. 126, n. 6. — *Après* Évangile de Saint-Pierre, *ajouter :* de Salzbourg (a. X. 6). — *A la fin, ajouter :* Sacramentaire de Marmoutiers (Boinet, La miniature carolingienne, pl. XLI A) ; psautier de Saint-Bertin, ps. 41 (Westwood, Fac-similes, pl. CXXXVII) ; Vatican. lat. 39 (Rohault de Fleury, La Sainte Vierge, t. I, p. 134, pl. XXV) ; façade de San Zeno, à Vérone (phot. Alinari 18853).

P. 127, l. 38. — *Ajouter au dernier alinéa :* On la retrouve sur la reliure de Francfort (voy. Additions, p. 126, n. 4).

P. 127, n. 2. — *Ajouter :* Rohault de Fleury, La Sainte Vierge, t. I, p. 125, pl. XXIV.

P. 129, n. 1. — *Après* reliure de Lorsch, *ajouter :* Musée de South-Kensington, n° 138. 66 (Goldschmidt, n° 14). — *A la fin, ajouter :* L'évangéliaire de Goslar (Dobbert, Jahrbuch d. k. preuss. Kunstsammlungen, t. XIX, 1898, p. 153), par les traits mêmes qui paraissent le distinguer du type byzantin traditionnel (voy. op. l., p. 154, n° 24), peut aussi dépendre de la rédaction du Laur. VI 23.

P. 130, n. 1. — *Ajouter :* On peut citer encore l'Adoration des bergers dans l'Hymne Acathiste, par exemple, au monastère de Théraponte (Georgievskij, Freski Ferapont. mon., pl. I.).

P. 134, n. 3. — *Après* Rossicon VI, *ajouter :* Pokrovskij, Evangelie, p. XLIX, fig. 17. — *Au lieu* de Coisl. 329, *lire* : Coisl. 239.

P. 136, l. 15. — *Ajouter en note :* Schmidt, Mozaiki prep. Luki, p. 15, estime que la fusion des deux thèmes dut se produire seulement au XIIe siècle. Pourtant Karabach-Klissé nous montre les mages près de la crèche dès 1060. Saint-Luc paraît antérieur. Voyez notre étude, p. 153.

P. 139, n. 3. — *Ajouter :* Sans doute aussi, San Bastianello in Pallara (lat. 9071, fol. 236), où le peu qui reste rappelle Sainte-Marie-Antique.

P. 140, n. 7. — *Ajouter :* On peut citer aussi le bas-relief de la cathédrale de Sienne (voy. Additions, p. 108, n. 1).

P. 140, n. 9. — *Ajouter :* Coffret carolingien du Louvre, n° 11, IXe siècle (Goldschmidt, n° 95 f).

P. 140, n. 10. — *Après* Ivoire de Francfort, *ajouter :* Stadtbibliothek, ms. Barth, typ. 2, vers 850 (Goldschmidt, n° 75). — *Après* Ivoire du Palais des Arts, à Lyon, *ajouter :* Goldschmidt, n° 68.

P. 142, n. 3. — *Après* codex de Gotha, *au lieu de* fol. 180, *lire :* fol. 18 v. — *A la fin, ajouter :* Sur la reliure de Francfort (voy. Additions, p. 140, n° 10), on les a distingués, mais Hérode fait interroger les mages par les scribes.

P. 145, n. 4. — *Ajouter :* L'icone publiée par Lichačev, pl. CXXII. 216, est aussi reproduite plus clairement par Punin, Russkaja Ikona, I, 1914, p. 44, qui l'attribue au XVe siècle et à l'école de Novgorod.

P. 146, n. 3. — *Ajouter :* Les Méditations (ch. VIII-IX, éd. Rome, 1596, t. VI, p. 354, 357) ne font que développer cette scène.

P. 148, n. 2. — *Ajouter :* Paris. syr. 344, Saint-Jacques-des-Arméniens, tétraévangile de 1651 (voy. Additions, p. 107, n. 7).

P. 149, l. 6. — *Après* Dans le 74, elle s'est substituée à ce thème, *ajouter :* La réplique bulgare de la Collection Curzon, n° 153, présente un autre disposition : à gauche, dans le lointain, les mages s'inclinent, comme s'ils adoraient ; à droite, dans la marge, ils retournent chez eux, à cheval. La miniature vient après Mat. 2.12 : « Ils retournèrent chez eux par une autre route. » On croirait qu'en introduisant le type de la Nativité dans le cycle, on a groupé autour d'elle deux scènes différentes qui se suivaient : Adoration (2. 11) et Retour (2. 12).

P. 149, n. 4. — *Ajouter :* L'auteur vient de publier ces miniatures dans l'Oriens christianus, N. S., t. III, 1913, p. 117 sq. Ses conclusions concordent à peu près avec les nôtres. Heisenberg les conteste dans la Byz. Zeits., t. XXII, 1913, p. 617.

P. 151, n. 5. — *Ajouter :* Ambros. L 58 sup., fol. 5 v. (éd. Ceriani). Le Trecento s'inspirera ensuite des Méditations : « Ces trois rois vinrent donc avec une grande multitude et une escorte honorable. » (Sancti Bonaventuræ Meditationes, ch. IX, Rome, 1596, t. VI, p. 357.)

P. 152, n. 2. — *Ajouter :* Diptyque de Berne (Rohault de Fleury, La Messe, t. V, pl. CCCLX ; Stammler, Paramentenschatz, p. 30).

P. 153, l. 9. — *Au lieu de* quelques rouleaux d'Exultet, *lire :* un rouleau d'Exultet.

P. 153, l. 30. — *Après* l'hymnaire de l'École des Langues orientales, *ajouter :* le tétraévangile de 1656/57, à Saint-Jacques-des-Arméniens, Jérusalem (Baumstark, Monatshefte für Kunstwissenschaft, t. IV. 6, 1911, p. 253, pl. 54.11).

P. 153, n. 1. — L. 1, *au lieu de* n° 6, p. 225, *lire :* n° 5, p. 224. — L. 2, *supprimer :* Capoue, etc. — *A la fin*, *ajouter :* Le miniaturiste a interprété le type palestinien de l'Annonce aux bergers (voy., plus haut, p. 125-126).

P. 153, n. 7. — *Au lieu de* évangile, *lire :* Physiologus.

P. 155, l. 13. — *Après* Kalinić, *ajouter en note :* On peut mentionner aussi, vers la fin du xve siècle, en Russie, le monastère de Théraponte (Georgievskij, Freski Ferapont. mon., pl. XX).

P. 155, n. 6. — L. 4, *ajouter :* Primitif siennois, à Altenburg, Musée, n° 7 (Weigelt, Duccio, p. 236). — L. 6, *ajouter :* évangéliaire de Goslar (Dobbert, Jahrbuch d. k. preuss. Kunstsammlungen, t. XIX, 1898, p. 143).

P. 157, n. 10. — L. 6, *ajouter :* Porte d'Alatri (Venturi, t. III, p. 385, fig. 368 ; Gino Fogolari, L'Arte, t. VI, 1903, p. 55).

P. 158, n. 6. — *Au lieu de* p. 213, *lire :* p. 313. — *Ajouter :* Aux monuments reproduits par l'auteur, on joindra une reliure de Munich, Staatsbibl., Clm. 10077, Cim. 143 (Goldschmidt, n° 67 b).

P. 158, n. 7. — *Ajouter :* le psautier de Saint-Bertin, à Boulogne-sur-Mer, Bibl. mun. 20, fol. 78, ps. 72, vers l'an 1000 (phot. Boinet).

P. 159, n. 4. — *Ajouter :* On peut rapprocher de ce texte une homélie latine attribuée à saint Fulgence, où La Piana, p. 293, reconnaît la traduction d'une « homélie dramatique » byzantine.

P. 160, l. 9. — *Après* Paris. 74, pl. 7, *ajouter en note :* Le tétraévangile bulgare de la Collection Curzon, n° 153, reproduit la même composition, après Mat. 2.18.

P. 160, n. 1. — *Ajouter :* et la porte sculptée d'Alatri (voy. Additions, p. 157, n. 10).

P. 161, n. 4. — *Ajouter :* En Occident, on a suivi l'apocryphe en sculptant une pyxide d'ivoire de Lavoûte-Chilhac, Haute-Loire (Rohault de Fleury, La Messe, t. V, pl. CCCLXVII).

P. 165, n. 5. — *Au lieu de* Ellen. osnovyi, p. 51, *lire :* Ellen. osnovy, p. 66-68. *Ajouter :* Le texte auquel l'auteur fait allusion vient d'être publié de nouveau, et cette fois excellemment, par L. Duchesne, L'iconographie byzantine dans un document grec du ixe siècle, ch. 8, p. 31, extrait de Roma et l'Oriente, t. III, 1913.

P. 165, n. 9. — *Ajouter :* Fresque du monastère de Théraponte, fin du xve siècle (Georgievskij, Freski Ferapont. mon., p. 105, pl. XI).

P. 167, l. 31. — *Après* Offices, *ajouter en note :* N° 1 (Muñoz, Alcuni dipinti bizantini di Firenza, Rivista d'arte, t. VI. 2, 1909 ; Kondakov, Ikonografija Bogomateri, p. 120, fig. 84 ; Lichačev, Ist. značenie, p. 17, fig. 21).

P. 169, n. 1. — *Ajouter :* Bréhier, Nouvelles recherches sur l'histoire de la sculpture byzantine, p. 29-33, pl. XI. 17, dans les Nouv. archiv. des missions scient., nouv. sér., fasc. 9, Paris, 1913.

Chapitre III. — **Le Baptême**

P. 171, n. 7. — *Ajouter :* et sur une jaspe du Kaiser-Friedrich Museum (Wulff, Beschreib. d. Bildwerke, t. III, 1, n° 1147, pl. LVI).

P. 172, l. 11. — *A l'alinéa, ajouter :* On rattachera aussi à l'une ou l'autre des variantes du type syrien une amulette de bronze, une jaspe, un encolpion en calcaire du Kaiser-Friedrich Museum, v^e-viie siècle (Wulff, Beschreibung, t. III, 1, n°s 827, 1147, 1149, pl. XL, LXI), une fresque de Baouît (phot. Clédat), où Jésus fait le geste des orants, une miniature du viiie ou du ixe siècle, illustrant un homiliaire syriaque, Sachau, n° 220 (phot. Baumstark).

P. 173, n. 7. — *Ajouter :* Agram, Domschatz, reliquaire d'ivoire (Mitth. Central-Commission, t. VIII, 1863, p. 231, pl. VIII).

P. 174, n. 3. — *Ajouter :* Il convient d'observer que la peinture archaïque d'El-Nazar (phot. Jerphanion) nous montre, avant Toqale, la ligne horizontale et l'allégorie dans le fond.

P. 175, l. 24. — *Ajouter :* La fresque de Kazandjilar-Djami, où l'on compte trois anges, peut se rattacher à ce groupe.

P. 175, n. 3. — *Ajouter :* Diehl, Manuel, p. 461, fig. 225.

P. 178, l. 1. — *Après* Trébizonde, *ajouter :* le revêtement de la Vierge de Vladimir, début du xve siècle (Antiq. Emp. russe, I. 1 ; Kondakov-Tolstoj, t. VI, pl. 182, fig. 108).

P. 178, n. 2. — L. 3, *au lieu de* xviie siècle, n° 45, *lire* : 1651 (Monatshefte für Kunstwissenschaft, t. IV. 6, 1911, pl. 53. 3).

P. 178, n. 10. — *Ajouter :* Goldschmidt, n° 74 a.

P. 179, l. 1. — *Après* Paris. 74 (pl. 9 et 58), *ajouter :* Le manuscrit Curzon, n° 153, avant Mat. 3.16, reproduit exactement le Paris. 74, pl. 9, sauf l'allégorie du Jourdain, qui occupe une autre place.

P. 179, l. 16. — *Lire* : Paris. 74, pl. 9, 58 et 99.

P. 179, n. 10. — *Ajouter :* Ivoires de Manchester, John Rylands Library (Goldschmidt, n° 27 a); de Munich, Cim. 56 et 143 (op. l., n°s 67 b, 129) ; de Brunswick, Herzogliches Museum, n° 59 (op. l., n° 96 a) ; bénitier de Cranenburg, Pfarrkirche (Aus'm Weerth, Bonn. Jahrbücher, t. LVIII, 1876, p. 173, pl. IX).

P. 180, n. 1. — L. 4, *au lieu de* ivoire lombard de Berlin, *lire :* ancienne Collection Micheli, aujourd'hui dans la Collection Mayer van den Bergh, à Anvers (Goldschmidt, n° 66). — L. 6, *après* Évangéliaire de Saint-Médard, *ajouter :* Paris. lat. 8850, fol. 82 v (phot. Boinet).

P. 181, l. 15. — *Au lieu de* évangéliaire, *lire :* évangile.

P. 181, n. 3. — *Lire :* Livre de péricopes de Sainte-Erentrud, à

Munich, Cod. pict. 52 (Strzygowski, Taufe Christi, p. 47, pl. XII, 2 ; Swarzenski, Salzb. Mal., pl. LIII. 164) ; psautiers de Wolfenbüttel et de Hambourg (Haseloff, Thüring.-Sächs. Malerschule, pl. XXXIV. 77, XXXVII.83).

P. 182, l. 13. — *Lire :* sur les fonts baptismaux de San Giovanni in fonte et sur la façade de San Zeno.

P. 183, l. 11. — *A l'alinéa, ajouter :* En Allemagne, on mentionnera l'évangéliaire de Goslar, copie d'un modèle byzantin (Dobbert, Jahrb. preuss. Kunstsammlungen, t. XIX, 1898, p. 146, nº 12).

P. 184, n. 1. — *Ajouter :* Un bas-relief, encastré dans la façade Sud du Dmitrievskij Sobor, à Vladimir (phot. Barčevskij 273 ; Kondakov-Tolstoj, t. VI, p. 28, fig. 49, 50) nous paraît se rattacher à ce groupe, plutôt qu'à l'Occident.

P. 185, l. 21. — *Ajouter :* sur le coffre de Bologne.

P. 185, n. 3. — *Ajouter :* Collection Chanenko, fin du xve siècle (Grabar, t. VI, p. 260).

P. 186, l. 32. — *Après* Petropol. 305, *ajouter en note :* Fragment ne comprenant que huit feuillets (Otčet Imperatorskoj Publičnoj Biblioteki za 1883 god, Saint-Pétersbourg, 1885, p. 127).

P. 188, l. 2. — *Après* Paris. 74, *au lieu de* fol. 144, *lire :* pl. 144.

P. 188, l. 11. — *Après* Petropol. 305, *ajouter en note :* Sous toutes réserves, le manuscrit étant fragmentaire.

P. 189, l. 5. — *Au lieu de* pl. 144 b, *lire :* 145 b.

P. 190, n. 2. — *Ajouter :* On compte quatre apôtres sur le reliquaire d'Agram (voy. Additions, p. 173, n. 7), trois dans l'évangéliaire de Goslar (voy. Additions, p. 183, l. 11).

P. 191, n. 2. — *Après* Accademia 14, *ajouter :* D'Agincourt, Peinture, pl. CV. 20. L'auteur a vu le tableau dans l'église de Sainte-Pétronille, à Sienne.

P. 196, l. 9. — *Après* Paris. gr. 533, fol. 146, *ajouter en note :* Bordier, Description, p. 140, fig. 67.

P. 197, n. 2. — *Ajouter :* Étoffe de l'année 1524, dans le trésor de la Laure de la Trinité, près Moscou (Lichačev, Ist. značenie, p. 157, fig. 359).

P. 203, n. 5. — *Ajouter :* Cette date est douteuse. Voy. Lasteyrie, Architecture religieuse, p. 706, fig. 716.

P. 205, l. 4. — *Ajouter à l'alinéa, en note :* La composition du Paris. 74 se retrouve, au xive siècle, dans le tétraévangile de la Collection Curzon, nº 153.

P. 205, n. 7. — *Ajouter :* Šestodnev de la Collection Ostrouchov, école de Novgorod, fin du xve siècle (Ščekotov, Russkaja Ikona, t. I, 1914, p. 131).

P. 206, n. 1. — *Ajouter :* Sur l'époque où se rencontrent ces deux motifs, voyez Schmidt, Mozaiki prep. Luki, p. 14.

P. 207, l. 24. — *Après* Paul, peintre habile, *ajouter en note :*

Voyez, sur ce personnage, Grégoras, VII. 5. 2, Bonn, t. I, p. 304, l. 12.

P. 210, n. 1. — *Ajouter:* Goldschmidt, t. I, p. 10, fig. 6.

P. 210, n. 2. — *Ajouter :* Goldschmidt, n° 5, l'attribue aux VIIIe-IXe siècles.

P. 210, n. 3.— *Au lieu de* Ivoire lombard de Berlin, *lire:* Ivoire de la Collection Mayer van den Bergh, à Anvers (Goldschmidt, n° 66). — *Ajouter :* Reliure du Clm. 10077, Cim. 143, à Munich (op. l., n° 67 b).

Chapitre IV. — **La Transfiguration**

P. 217, l. 32. — *A l'alinéa, ajouter en note :* La bible de Farfa comprend aussi deux épisodes (voyez notre livre IV, p. 605).

P. 219, n. 2. — *Ajouter :* Comparez avec la mosaïque de San Zeno, à Rome (voyez notre livre IV, p. 595).

P. 220, l. 1.— *Après* Pise, *ajouter en note* : Reymond, La sculpture florentine, p. 30 ; *après* diptyque Barberini, *ajouter de même :* D'Agincourt, Sculpture, pl. XII. 24.

P. 220, l. 3. — *Ajouter :* le dessinateur de l'Ambros. L 58 sup., fol. 35 (éd. Ceriani).

P. 221, n. 3. — L. 3, *après* Saint-Jacques des-Arméniens, *au lieu de* XVIIe siècle, *lire :* 1656. — *A la fin, ajouter :* Collection Chanenko, fin du XVe siècle (Grabar, t. VI, p. 260), où l'attitude est moins nette.

P. 221, n. 4. — *Ajouter :* Cahier-Martin, Nouveaux Mélanges, t. II, p. 60; H. Martin, Les Arts, 1903, n° 22, p. 30 sq. ; Laurent, Ivoires prégothiques, p. 140, pl. XVIII, fig. 45.

P. 222, l. 3. — *Après* ivoire du British Museum, *ajouter :* reliquaire d'Agram (Domschatz, X-XIe siècle : Mitth. Central-Commission, t. VIII, 1863, p. 231, pl. VIII. Pierre, encore à genoux, à droite, se redresse et lève discrètement le bras).

P. 222, l. 7. — *Après* sous les pieds du Christ, *ajouter :* Dans un ivoire de South-Kensington, n° 256.67, IXe-Xe siècle (Goldschmidt, n° 105), Pierre se tient entre eux, au milieu ; trois édicules figurent les trois tentes.

P. 223, l. 7. — *Après* plus ou moins, *ajouter en note :* Ce type se rencontre, au IXe ou au Xe siècle, sur un ivoire de South-Kensington, n° 256. 67 (Goldschmidt, n° 105), où Jacques est plutôt assis. Une autre reliure d'ivoire, encastrée dans un coffret, à Quedlinburg, Stiftskirche, début du Xe siècle (op. l., n° 147 c), constitue une sorte de compromis entre le type byzantin et le type oriental que nous avons décrit, à la p. 219.

P. 223, n. 3. — *Ajouter :* Porte de Suzdal (Antiq. Emp. Russie, VI. 30).

P. 225, n. 3. — *Ajouter :* Galerie Tretjakov, n° 34.

P. 225, n. 11. — *Ajouter :* Coffre sculpté de Bologne, n° 590.

P. 225, n. 12. — *Ajouter :* On observera que, sur la reliure de Saint-Marc (voy. note 9), Pierre, renversé sur le dos, porte la main droite à son menton, la gauche, à son genou.

P. 227, l. 21. — *Après* Dochiariou, *ajouter en note :* Une de nos photographies (H. Ét. C 273) comprend une partie de la composition.

P. 229, l. 14. — *Après* L'art russe reproduit le même type, *ajouter:* en 1380, à Kovalev (Muratov, dans Grabar, t. VI, p. 187).

P. 229, n. 2. — *Ajouter :* Dans une autre icone de la même collection (fin du xve siècle), les deux figures de Pierre et de Jacques se trouvent interverties (Punin, Russkaja Ikona, t. I, 1914, p. 23).

P. 230, l. 9. — *A l'alinéa, ajouter en note :* Voyez ce que nous avons dit de la fresque de Vladimir, dans notre livre IV, p. 683. Sur la croix de la Collection Bagge, Pierre et Jacques ont le mouvement de la Péribleptos, Jean, celui du podlinnik. Cette jolie sculpture, récemment achetée à Athènes (voyez Additions, p. 73, l. 4 ; p. 243, n. 5), viendrait de Macédoine. Il nous est difficile d'en déterminer la date exacte.

Chapitre V. — **Lazare**

P. 232, fig. 202. — *Au lieu de* Évangile, *lire :* Tétraévangile.

P. 236, l. 5. — *Ajouter :* évangéliaire de Goslar (Dobbert, Jahrbuch preuss. Kunstsammlungen, t. XIX, 1898, p. 158).

P. 236, l. 8. — *A l'alinéa, ajouter :* et de Tchareqle.

P. 236, l. 12. — *Après* le nez sous l'étoffe, *ajouter en note :* On peut observer ce trait à San Bastianello (Vat. lat. 9071, fol. 237), où le costume de l'homme rappelle le Rossanensis.

P. 236, n. 9, et p. 237, n. 2. — *Après* Elmale, *ajouter :* Tchareqle.

P. 238, l. 2. — *Après* de vieux modèles, *ajouter en note :* A Tchareqle, on voit, à droite, à quelque distance, échancré par l'arcade, un groupe de Juifs, qui paraissent plutôt debout qu'assis ; on lit au-dessus : το συν[ε]δρηον τον ηουδεον, allusion au complot ourdi par eux contre Jésus (Joh. 11.47). On remarquera que, dans l'évangéliaire de Goslar (voy. Additions, p. 236, l. 5), qui appartient au type cappadocien, les Juifs sont aussi à droite, dans une autre boucle du rinceau.

P. 239, l. 21. — *Après* Studenica, église de Nemanja, *ajouter en note :* Pokryškin, pl. XX.

P. 239, n. 1. — *Ajouter :* Saint-Jacques-des-Arméniens, 1651 (phot. Baumstark ; cf. Monatshefte f. Kunstwissenschaft, t. IV. 6, 1911, p. 255).

P. 240, n. 4. — *Après* Lichačev, pl. CCXXV. 407, *ajouter :* (Galerie Tretjakov, n° 34). — *Après* CCXXX. 420, *ajouter :* (Académie théologique de Kiev, n° 4486).

P. 241, l. 6. — *Ajouter :* la croix de Monomaque (Antiq. Emp. Russie, II. 44).

P. 241, l. 34. — *Au bas de la page, après* Galaction, *ajouter :* coffre de Bologne (Pinacothèque, n° 590).

P. 241, n. 4. — *Ajouter :* Kondakov, Ikonografija Bogomateri, p. 137, fig. 93.

P. 243, l. 23. — *Après* Elmale, *ajouter :* de Tchareqle.

P. 243, l. 26. — *Après* de Saxe-Thuringe, *ajouter :* de Goslar (voy. Additions, p. 236, l. 5).

P. 243, l. 27. *Après* Vatopédi, *ajouter :* et l'hymnaire arménien de l'École des Langues orientales, 1595/96 (Macler, Miniatures arméniennes, pl. XXX).

P. 243, l. 33. — Comparez avec le revêtement de la Vierge de Vladimir (Antiq. Emp. Russie, I. 1) et celui du Novodjevičij Monastyr (phot. Barčevskij 585).

P. 243, n. 5. — *Ajouter :* Dans ces deux monuments, le geste des porteurs rappelle une miniature arménienne de 1654 (Baumstark, Röm.Quartalschrift, 1906, pl. IX. 3 ; voyez Monatshefte f. Kunstwissenschaft, t. IV. 6, 1911, p. 255), copie d'un modèle byzantin du XIIe siècle, analogue au psautier de Mélisende (fig. 211). Le crucifix de la Collection Bagge rappelle Iviron 5 (fig. 212), avec cette différence que Marthe ne se retourne pas et que Béthanie garnit le fond. Or, la sculpture, usée à l'endroit de la pierre, nous laisse pourtant deviner que l'homme la tient comme à la Péribleptos et au Mont-Athos (voy. Additions, p. 230, l. 9).

P. 244, l. 9. — *Après* saccos de Photius, *au lieu de* 1408, *lire :* 1414-1417.

P. 247, n. 2. — *Ajouter :* Les sculpteurs du XIIe siècle distinguent aussi les deux scènes (Sanoner, Vie de J.-C., p. 55).

P. 249, l. 4. — *Après* par exemple, *ajouter :* aux IXe-Xe siècles, sur deux ivoires de l'école de Metz, l'un au British Museum, n° 46, l'autre à Strasbourg, Kunstgewerbemuseum (Goldschmidt, n°s 103, 106), Lazare se dresse dans le sarcophage.

P. 249, n. 3. — *Après* British Museum, *ajouter :* n° 27.

P. 249, n. 7. — On y joindra les sculptures analysées par Sanoner, Vie de J.-C., p. 55.

P. 249, n. 8. — *Ajouter :* Ivoire du Musée de Cluny, n° 1076, XIV[e] siècle.

P. 251, l. 5. — *Après* diptyque de Boèce, *ajouter:* et les ivoires de Metz (voy. Additions, p. 249, l. 4).

P. 252, l. 25. — *Au bas de la page, après* en Occident, *ajouter:* aux IX[e]-X[e] siècles, sur les ivoires de Metz (voy. Additions, p. 249, l. 4).

P. 253, l. 4. — *Après* Kiev, fol. 292 v, *ajouter en note :* Comparez avec un manuscrit arménien de 1712/13, à Saint-Jacques de Jérusalem (Baumstark, Monatshefte f. Kunstwissenschaft, t. IV. 6, 1911, pl. 56.5).

Chapitre VI. — **Les Rameaux**

P. 257, l. 35. — *Lire :* diptyque Basilewsky (voy. Additions, p. 22, n. 14).

P. 260, n. 2. — *Ajouter :* Leidinger, Miniaturen, V. 16.

P. 266, n. 3. — *Après* évangéliaire d'Henri II, *ajouter* : Leidinger, Miniaturen, V. 15. — *A la fin, ajouter :* La frise de Saint-Gilles, — qui paraît imitée de quelque tétraévangile byzantin, — comprend les deux scènes préliminaires (Sanoner, Vie de J.-C., p. 63, fig. 43).

P. 275, n. 2. — L. 5, *lire :* Revêtement d'icone au Novodjevičij Monastyr, Moscou. — *A la fin, ajouter :* Revêtement de la Vierge de Vladimir (Antiq. Emp. Russie, I. 1); croix pectorale de Monomaque (op. l., II. 44).

LIVRE III, chapitre I. — **La Cène**

P. 291, n. 4. — *Ajouter :* Sur le nimbe et le diable, voyez Didron, Manuel d'iconographie chrétienne, p. 190.

P. 291, n. 7. — *Après* Évangéliaire d'Henri II, etc. *ajouter :* Leidinger, Miniaturen, V. 17.

P. 300, l. 22. — *Ajouter :* chapiteau de Saint-Nectaire, dép. du Puy-de-Dôme (Sanoner, Vie de J.-C., p. 73, fig. 51).

P. 304, n. 2. — *Ajouter :* Voyez aussi le plafond peint de Zillis (Rahn, Mitth. Antiq. Ges., t. XVII, 1892, p. 110 ; A. Michel, Hist. de l'Art, t. II, p. 409, fig. 289).

P. 305, n. 1. — *Ajouter :* Comparez avec le plafond de Zillis.

P. 305, n. 2. — *Ajouter :* Voyez aussi une peinture de Saint-Jacques-des-Guérets (Lasteyrie, Architecture religieuse, p. 553, fig. 558).

P. 307, l. 7. — *Ajouter en note :* Dans les sculptures d'Occident, à partir du XIII[e] siècle, Judas ne se distingue plus par l'attitude ou le geste. Voyez Sanoner, op. l., p. 75.

Chapitre II. — **Le Lavement des pieds**

P. 311, l. 28, la dernière. — *Ajouter :* ainsi qu'au Midi de la France. (Frise de Saint-Gilles: Sanoner, Vie de J.-C., p. 70, fig. 52. Les apôtres n'assistent pas à la scène. Le bas-relief de Notre-Dame de Beaucaire représente un compromis entre les types de Rossano, de Saint-Marc et de Patmos : Lasteyrie, Architecture religieuse, p. 652, fig. 664).

P. 312, n. 3. — *Ajouter :* Le plafond peint de Zillis (voyez Additions, p. 304, n. 2) nous montre un de ces intermédiaires.

P. 316, n. 1. — *Ajouter :* Évangéliaire d'Henri II (Leidinger, Miniaturen, V. 17).

P. 317, n. 2. — *Ajouter :* Le bénitier Basilewsky reproduit ce modèle (Coll. Basilewsky, nº 56, p. 17, pl. XIII).

P. 323, n. 7. — *Après* Collection Ostrouchov, *ajouter :* Sčekotov, Russkaja Ikona, t. I, 1914, p. 131.

Chapitre III. — **La Trahison de Judas**

P. 334, n. 8. — *Ajouter :* Bénitier Basilewskij (voy. Additions, p. 317, n. 2).

P. 336, l. 12. — *Ajouter en note :* La frise de Saint-Gilles (Sanoner, Vie de J.-C., p. 81, fig. 56), dont on peut rapprocher les bas-reliefs de Notre-Dame de Beaucaire (Lasteyrie, Architecture religieuse, p. 652, fig. 666-667), rappellent cette composition.

P. 336, n. 4. — *Ajouter :* Bas-relief de Saint-Paul-les-Dax (Lasteyrie, op. l., p. 204, fig. 187). Sanoner, Vie de J.-C., p. 81, a signalé ce motif.

Chapitre IV. — **Le Reniement de Pierre**

P. 345, l. 7. — *Ajouter en note :* Nous le retrouvons, au xiiᵉ siècle, sur la frise de Saint-Gilles, exemple unique sur les façades d'églises (Sanoner, Vie de J.-C., p. 77, fig. 52).

Chapitre V. — **Le Chemin de croix**

P. 372, l. 5. — *Ajouter en note :* Voyez aussi le paliotto de la cathédrale, à Pistoie (Kuhn, Kunstgeschichte, t. II, p. 504, fig. 678).

P. 374, n. 3. — Comparez avec un bas-relief de la cathédrale d'Ulm (Sanoner, Vie de J.-C., p. 79, fig. 54; voy. op. l., p. 91).

CHAPITRE VI. — **La Mise en croix**

P. 387, n. 2. — *Ajouter :* Mariotti, Ascoli Piceno, p. 65 (église de San Vittore).

P. 394, n. 6. — *Ajouter :* Sanoner, Vie de J.-C., p. 95.

CHAPITRE VII. — **Le Crucifiement**

P. 399, n. 1. — *Lire :* Une icone byzantine, peinte sur un reliquaire de la vraie croix, au Sancta Sanctorum.

P. 399, n. 11. — *Ajouter :* Schmidt, Mozaiki prep. Luki, p. 16, observe, d'après la phototypie de Strzygowski, Byz. Zeits., t. V, 1896, pl. III. 1, qu'à Chios, vers le milieu du XIe siècle, les yeux du Christ restent ouverts. Nous en doutons, car, noyés dans l'ombre, ils ne laissent voir que la tache claire des paupières, tandis que, sur les autres visages vivants, le blanc brille près de la pupille.

P. 403, n. 4. — L. 4, *lire :* Basilewsky. — *Ajouter :* Coll. Basilewsky, n° 56, p. 18.

P. 405, n. 1. — L. 1, *au lieu de* Diptyque de South-Kensington, *lire :* Diptyque Basilewsky (voy. Additions, p. 22, n. 14).

P. 410, l. 11. — *Ajouter en note :* Le Christ a la même silhouette dans une icone en mosaïque de cire du Kaiser-Friedrich Museum (Wulff, Beschreibung der Bildwerke, t. III. 2, p. 96, n° 1990, pl. XVII).

P. 410, n. 3. — *Ajouter :* Comparez avec une reliure de bronze de la Métropole de Serrès (Zisiou, Πρακτικὰ τῆς ἐν Ἀθήναις ἀρχαιολ. Ἑταιρείας τοῦ ἔτους 1913, Athènes, 1914, p. 192, fig. 10).

P. 415, n° 3. — *Ajouter :* Crucifix en bois du Musée van Stolk, à Harlem, Sculptures, n° 416 (Catalogue des sculptures, tableaux, tapis, etc... formant la collection d'objets d'art du Musée van Stolk, Janstraat 50, Harlem-La-Haye, 1912, p. 30).

P. 416, l. 2. — *Après* Orient, *ajouter en note :* Une plaquette de plomb du Kaiser-Friedrich Museum (Wulff, Beschreibung der Bildwerke, t. III. 2, p. 72, n° 1893, pl. VI), provenant de Rome et attribuée au XIIIe siècle, rappelle très exactement le type syrien et arménien par la brisure des bras et des genoux. Marie et Jean portent tous deux une main à leur joue, selon le type cappadocien.

P. 416, n. 3. — *Ajouter :* Collection Ostrouchov, icone nommée Šestodnev, fin du XVe siècle (Ščekotov, Russkaja Ikona, t. I, 1914, p. 130).

P. 424, n. 2. — L. 3, *lire :* South-Kensington, n° 266.67. —

L. 4, *au lieu de* 303.4, *lire :* 403,4; *au lieu de* Basilewskij, *lire :* Basilewsky.

P. 425, l. 1. — *Après* les bras des larrons passés derrière la traverse, *ajouter en note :* Voy. Sanoner, Vie de J.-C., p. 115.

P. 426, n. 7. — *Ajouter :* Sanoner, Vie de J.-C , p. 96, n. 4.

P. 427, n. 1. — L. 3, voy. Additions, p. 405, n. 1.

P. 427, n. 2. — L. 3, *ajouter :* Leidinger, Miniaturen, V. 18. — *A la fin, ajouter :* Bas-relief de Saint Paul les-Dax (Lasteyrie, Architecture religieuse, p. 205, fig 183).

P. 427, n. 8. — L. 5, *après* San Martino, *ajouter :* sur un ivoire de Liverpool (Graeven, I. 7).

P. 432, l. 36. — *Au lieu de* larrons, *lire :* soldats.

P. 437, n. 1. — *Ajouter :* Au XIIe siècle, le tympan de l'ancienne porte de l'église de Saint-Pons, dép. de l'Hérault (Sanoner, Vie de J.-C., p. 114, fig. 77 ; voy. p. 109, 111) reproduit ce modèle, mais Marie et Jean conservent leur place à gauche, entre les deux croix, tandis que Longin, leur faisant face, symétriquement, à droite, frappe Jésus au cœur, comme sur l'ivoire du British Museum.

P. 451, l 15. — *Après* Lavra. *ajouter en note :* Voyez aussi une fresque de Mégare, chapelle de Saint-Antoine (phot. Lampakis 1530).

Chapitre IX. — **La Descente de croix**

P. 468, n. 2. — *Ajouter :* Évangéliaire d'Henri II, où Nicodème tend les bras sous son manteau sans toucher Jésus (Leidinger, Miniaturen, V. 19).

P. 470, n. 2. — *Ajouter :* Voy. Sanoner, Vie de J.-C., p. 120.

P. 471, n. 7. — *Ajouter :* On trouvera d'autres exemples dans Sanoner, Vie de J.-C., p. 118.

P. 472, l. 12. — *Après* cette région, *ajouter :* le tétraévangile fragmentaire de la Collection Freer (voy. Additions, p. 9, l. 18 ; Morey, p. 41, pl. VI).

P. 474, n° 3. — *Ajouter :* Le Musée van Stolk, à Harlem (voy. Additions, p. 415, n° 3), au nombre de ses bois sculptés (n° 988, p. 60), possède un Christ, dont les bras pendants rappellent exactement la miniature arménienne de 1057 et la sculpture de Volterra. Le groupe, tel qu'on pourrait le reconstituer, touche de plus près encore au prototype oriental, car, fort probablement, les deux disciples se dirigeaient dans le même sens (voy. p. 470), tandis que la mère et l'apôtre restaient à distance, sans toucher les mains. Ces sculptures ont été acquises à Rome.

P. 476, l. 27. — *Au lieu de* bras droit, *lire :* bras gauche.

P. 477, l. 20. — *Ajouter :* de la Collection Freer (Additions, p. 472, l. 12),

P. 478, n. 6. — *Ajouter* : La croix pectorale de Monomaque représente une rédaction plus ancienne, où le bras tombe droit, comme à Monréale. Marie se tient à droite. Jean, à gauche, entre Joseph et Madeleine, saisit la main (Ant. Emp. Russie, II. 44).

P. 479, n. 3.— *Après* Collection Ostrouchov, etc., *ajouter :* Šče-kotov, Russkaja Ikona, t. I, 1914, p. 116.

P. 488, n. 10. — *Au lieu de* Boulogne, *lire* : Bologne.

Chapitre X. — Le Thrène

P. 494, l. 35, l'avant-dernière. — *Après* l'une gesticule, toujours assise, près du chevet, *ajouter en note :* Il est possible qu'on ait voulu la représenter debout, en coupant la figure au ras du cadre. Nous aurions alors exactement le type du tétraévangile de Gélat et de l'Hortus Deliciarum.

P. 498, n. 4. — *Ajouter :* Ébersolt-Thiers, Les églises de Constantinople, Paris, 1913, p. 188.

P. 498, n. 6. — *Après* Palest. Sbornik, t. XVIII. 3, *ajouter :* p. 8, voy. p. VII.

P. 501, n 3. — *Ajouter* : Mariotti, Ascoli Piceno, p. 62 (église de San Vittore).

P. 506, n. 1. — *A la fin, ajouter :* Ščekotov, Russkaja Ikona, t. I, 1914, p 117.

P. 507, n. 2. — *Ajouter* : Croix pectorale de Monomaque (Antiq. Emp. Russie, II. 44).

P. 510, n. 3. — *Après* Neamțu, *ajouter :* On a simplement introduit la figure de Marie dans la composition de l'épitaphios de Studenica.

Chapitre XI. — La Résurrection

P. 520, n. 6. — *Ajouter :* Paris. arm. 77, ann. 1658 (Macler, Miniatures arméniennes, pl. LXII, 172).

P. 522, n. 5. — L. 6, *après* Cim. 57, *ajouter :* Leidinger, Miniaturen, V. 66.

P. 546, l. 9. — *Ajouter* : et de la Collection Freer (voy. Additions, p. 9, l. 18; Morey, p. 56, pl. IX).

LIVRE IV. — **Les Écoles.**

P. 589, n. 2. — *Ajouter:* Le tétraévangile de Djroutchi rappelle, mieux que celui de Gélat, notre Paris. 74, ne serait-ce que par ses têtes de chapitres chargées de médaillons (Paris. 74, pl. 1, 57, 92, 142 ; Djroutchi, fol. 80, 124, phot. Ermakov 16725, 16729). Il représente une rédaction meilleure. On en jugera par les observations suivantes.

Ancêtres de Jésus (Mat. 1. 1-17) : fol. 9 v, Ermakov 16712 ; Paris. 74, pl. 2-4 ; Gélat, Pokrovskij, Opisanie, nº 1. — A peu près le même type.

Sermon sur la montagne (Mat. 5-7) : fol. 15, Ermakov 16714 ; Paris. 74, pl. 14. — Jésus, seul, sur une montagne, entre deux arbres : le Paris. 74 ne conserve cette montagne que dans la miniature suivante, près du Sauveur écoutant le centenier. Pokrovskij l'indique à Gélat, nº 18, où la scène est développée.

Mission des Apôtres (Mat. 10) : fol. 31, Ermakov 16716 ; Paris. 74, pl. 20-22. — Chacun des apôtres est assis de profil, en face d'un ou de deux auditeurs, assis ou debout. C'est la disposition du psautier de Londres (Heisenberg, Apostelkirche, pl. VI-VII), visiblement plus ancienne que celle du Paris. 74, qui les montre de face, entre deux groupes. A Gélat, nº 33, Jésus leur donne ses instructions. Le Laur. VI 23, fol. 19, 20, 20 v, 21, représente une tout autre interprétation.

Multiplication des pains (Mat. 14. 13-21) : fol. 41, Ermakov 16717-122 ; Paris. 74, pl. 26 ; voyez, plus haut, p. 648. — Jésus, assis près d'une corbeille, donne un pain aux apôtres. Ces détails, qui rappellent le Laur. VI 23 et Manassia (plus haut, fig. 651, 652), proviennent sans doute d'un prototype plus détaillé que le Paris. 74. Les enfants perchés sur un arbre, selon le type des Rameaux, nous montrent l'étroite parenté des deux manuscrits.

Jésus marche sur la mer (Mat. 14. 22-36) : fol. 41 v, Ermakov 16717-121 ; Paris. 74, pl. 26. — Type de la Pêche miraculeuse. Pierre nage vers Jésus. Trois ou quatre apôtres dans la barque : ceux du 74 tirent le filet. Dans les autres monuments, y compris Gélat, nº 42, Jésus, conformément au texte, prend Pierre par la main.

Zacharie, fils de Barachie, assassiné entre le temple et l'autel (Mat. 23. 35) : fol. 61 v, Ermakov 16718 ; Paris. 74, pl. 38. — Même composition ; l'attitude de la victime est différente. Ni le tétraévangile de Gélat, ni le Laur. VI 23 ne comprennent ce sujet.

Discours de Jésus sur la ruine de Jérusalem et sur son avène-

ment (Mat. 24) : fol. 64, Ermakov 16719; Paris. 74, pl. 80 (Marc). — Prise d'une ville ; au-dessus, le Christ glorieux. Le Paris. 74 omet le second motif. Le Laur. VI 23, fol. 50 (H. Ét. C 394), sauf le Christ glorieux, n'a rien de semblable. Pas de miniature à Gélat.

Parabole des Vierges (Mat. 25. 1-13): fol. 65 v, Ermakov 16720 ; Paris. 74, pl. 39. — Jésus, à droite, assis dans la salle des noces, a près de lui les sages, tandis que les folles trouvent porte close. Le Paris. 74 le montre harangant tour à tour les deux groupes, toujours debout, marchant vers la droite : cliché substitué à la rédaction originale. Le Laur. VI 23, fol. 51, détaille le début de l'épisode et s'arrête au moment où Jésus apparaît aux cinq sages. Le manuscrit de Djroutchi nous donne la fin.

Jugement dernier (Mat. 25. 31-46) : fol. 66 v, Ermakov 16721 ; Paris. 74, pl. 41 (Mt), 81 (Mc) ; Gélat, fol. 75 v (Pokrovskij, Opisanie, p. 279, nº 59). — Même type iconographique ; différences dans les détails. Le Laur. VI 23, fol. 89 et 90 v, avant Mc 13. 3 et 13. 32, nous montre seulement Jésus prêchant.

Crucifiement (Mat. 27.53) : fol. 75 v, Ermakov 16723; Paris. 74, pl. 51 (voyez, plus haut, p. 433, 450. 2). — De la composition du Paris. 74, le manuscrit de Djroutchi a retenu seulement le porte-lance et le porte-éponge, la figure qui recueille le sang au pied de la croix, l'ange qni amène l'Église et écarte la Synagogue.

Limbes (la miniature prend place entre Mat. 27. 66 et Mat. 28. 1) : fol. 76 v, Ermakov 16724, Paris. 74, pl. 53 (Mt), 89 (Mc), 181 (Joh.). — La miniature de Djroutchi représente un type archaïque : Jean tenant la croix devant lui met en fuite le démon. Le Laur. VI 23, non plus que le tétraévangile de Gélat, ne comprend ce sujet, étranger au texte évangélique.

Cantique de Zacharie (Luc. 1. 67-80) : fol. 128 v, Ermakov 16730 ; Paris. 74, pl. 93. — La main gauche du grand prêtre montre le médaillon d'Emmanuel, sa droite tient l'encensoir. Le Paris. 74 néglige ces détails significatifs. Ce sujet manque à Gélat et dans le Laur. VI 23.

Tempête apaisée (Luc 8. 22-25) : fol. 150 v, Ermakov 16733 ; Paris. 74, pl. 110. — L'allégorie est à gauche, plus bas que Jésus. Le Laur. VI 23 (plus haut, p. 568, fig. 599-600) l'a à droite, dans le haut, ainsi que le tétraévangile de Gélat, nº 170, pl. IV. 1, les évangéliaires des Ottons, à Aix-la-Chapelle et à Munich (Beissel, Hs. Kais. Otto, pl. VIII ; Leidinger, Miniaturen, I. 27).

Mission des soixante-dix disciples (Luc 10. 1-20) : fol. 159 v, Ermakov 16734 ; Paris. 74, pl. 113. — Jésus, à gauche, de profil, assis sur un siège plus simple, près d'un rocher et sous un arbre incliné. A droite, un festin (10. 7). Dans le Paris. 74, trois apôtres se dirigent vers une ville (10. 1). A Gélat, nº 178, on ne voit que

Jésus debout, prêchant entre deux groupes de disciples. Le Laur. VI 23, fol. 127, ajoute à cette scène deux apôtres à droite et à gauche de la ville, ce qui répond mieux au texte.

Femme courbée (Luc 13. 10-17) : fol. 167, Ermakov 16735 Paris. 74, pl. 121. — Même composition, mais, à Djroutchi, les architectures sont plus riches, la femme est moins courbée. Pierre se tient derrière la malade, un soldat, derrière Jésus : interversion singulière, dont s'est gardé le miniaturiste de Gélat, nº 184.

Crucifiement (Luc 23) : fol. 194, Ermakov 16736. — La composition comprend les éléments suivants : 1º Jésus abreuvé de vinaigre (23. 36), selon le type du psautier de Londres (voyez, plus haut, p. 435, fig. 460) ; 2º les disciples agenouillés (23. 48), comme dans le Paris. 74, pl. 179 a, au milieu du texte de Jean (voy. p. 434) ; 3º à gauche, Jean, assistant à la scène (23. 49), près de Marie, mais autrement que nous le montre le Paris. 74, pl. 52, 88 (voy. p. 442). Il se tourne vers elle, ainsi que nous l'avons vu déjà, p. 443 et suiv. Mieux encore que la miniature de Gélat, celle-ci nous découvre l'origine de cette composition remarquable, qui obtint une telle vogue au XIVᵉ siècle.

P. 620, n 1. — Voy. Additions, p. 522, n. 5

P. 628, l. 10. — *Au lieu de* Saint-Étienne, *lire :* Saint-Sylvestre.

P. 628, n. 2. — *Ajouter :* Lichačev, Ist. značenie, p. 143, fig. 4. On ne voit pas le sein, mais on reconnaît sans peine le type de Baouît.

RÉPERTOIRE DES MONUMENTS

Les italiques renvoient aux notes ; les astérisques *, aux notes et aux Additions ; les crochets [ ], seulement aux Additions. Les chiffres immédiatement suivis d'une parenthèse ( ) indiquent simplement la page qui contient un dessin ou fait face à une photogravure.

I. — **Mosaïques et fresques**

II. — Tableaux et icones

III. — Miniatures

Collections privées

Auteurs et œuvres

Possesseurs ou copistes

IV. — Sculpture et arts mineurs

Provenance indéterminée

Collections privées

Noms attachés aux monuments

V. — Manuels de peintres

VI. — Noms d'artistes

RÉPERTOIRE DE L'ICONOGRAPHIE

I. — Évangile

II. — Motifs divers.

RÉPERTOIRE GÉNÉRAL

TABLE DES GRAVURES

Les photogravures tirées hors texte se trouvent en face des pages indiquées en italique. Les mosaïques et les fresques sont simplement désignées par le nom du monument. Les sujets sont indiqués d'ordinaire par les rubriques. Au début (*Cycles*), chaque monument en contient plusieurs. A la fin (*Écoles*), le thème mentionné près du numéro de la page se retrouve dans toutes les figures de la même page ou de la même planche.

Baptême.

Transfiguration

Lazare

Rameaux

Cène

Lavement des pieds

Trahison de Judas

Reniement de Pierre

Chemin de croix

Mise en croix

Crucifiement

Cycle de la Sépulture.

Descente de croix

Thrène

Résurrection

Écoles

TABLE DES MATIÈRES

